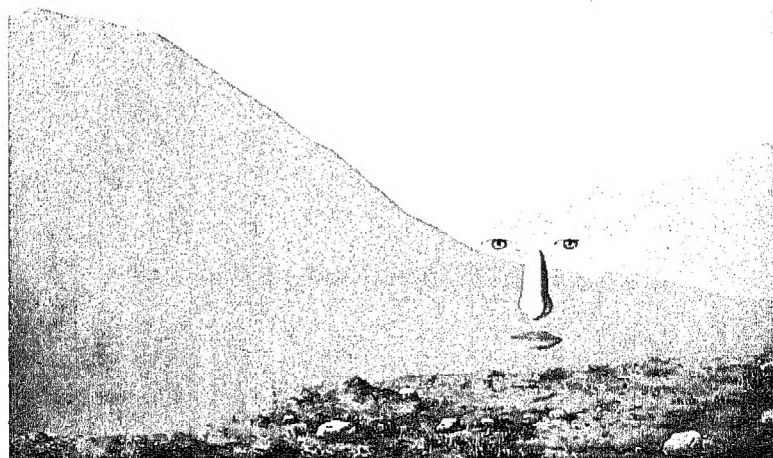


لَنْ
يُجْبِرَنَا الْخَوْفُ مِنْ
الْأَخْيَارِ وَالْمَحْرَمَاتِ
أَوْ مِنْكُمْ عَلَى
أَنْ تَبْقَى
مِنْكُمْ لِسَةً



الطبعة الأولى: ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م
جميع حقوق الطبع محفوظة

© دارالشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حنى - هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٢٩٣٣٣

فاكس: ٣٩٣٤٨١٤ (٠٢) تلکس: 93091 SHROK UN

بيروت: ص.ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

برقيا: داشروق - تلکس: SHOROK 20175 LE

لَسْمِيرٍ غَرِيبٍ لَنَا
يُجْبِرُنَا الْخَوْفُ مِنْ
الْجُنُونِ أَوْ الْمَحْرَمَاتِ
أَوْ مِنْكُمْ عَلَى
أَنْ تَبْقَى رَايَةَ
الْخِيَالِ مِنْكُمْ كَالسَّهْمِ



دار الشروق

إهداء

إلى حبيبتي

سامة وياسمين

أعذب وأنقى البشر

المبرر الوحيد لي فزيت هذه الحياة

رسيد

لقد نسيت كل شيء في هذا الكتاب .. ليس لأنى أكرهه ، بل لأننى أحبه ، أننا لاننسى من نكرهم أبدا .. فلا تؤاخذونى .

لقد قدمت فى هذا الكتاب شخصيات لم ألتق بها ، لكننى أحببتها ..وقدمت أفكارا - احاول أن أمارس بعضها ، والبعض الآخر عصى على الممارسة فى مجتمع مسجون ..ولا أنتظر الافراج عنه فى حياتى .. فلا تؤاخذونى ..

ربما اكون قد حكيت فى مقدمة كتابى الاول " السريالية فى مصر " قصة هذا الكتاب .. والحقيقة ان هذا الكتاب سابق على كتاب السريالية فى مصر .. فعندما ذهبت ذات صباح من عام ١٩٧٩ او ١٩٨٠ - الى معرض سلفادور دالى الجامع فى مركز جورج بومبيدو - بوبور - فى باريس فكرت فى كتابة مقالة عنه ، وكتبتها ونشرت فى مجلة آخر ساعة . واثناء كتابتها فكرت فى كتابة هذا الكتاب ... واثناء كتابته فكرت فى كتابة فصل فيه عن السريالية فى مصر .. فاستغرقنى هذا الفصل سنوات حتى صار كتابا مستقلا فنشرته عام ١٩٨٦ . ونسيت الكتاب الاصلى .

دخلت وزارة الثقافة فى اكتوبر ١٩٨٧ فداهمتنى احداثها واصبحت " موظفا كبيرا "!!.. حتى كدت أنسى الكتابة .. فعدت الى أوراق الكتاب الأول وبذلت جهدا خرافيا فى تجميع شتات نفسى التى تركتها فى هذه الاوراق ، وراجعتها ، واضفت عليها معلومات وتعليقات ومصادر ، ومن هذه الاضافات فصل خاص بالسريالية فى السينما .

والواقع إننى ما زلت أدين للسريالية بالكثير . لقد فهمت بعد أن فهمتها ماذا كنت افعل فى طفولتى وصدر شبابى فى درب البستان المتفرع من شارع الجمهورية فى منفوط ، او فى امسيات الصيف على الكوبرى الجديد ، ومع زملائى فى مدرسة الصياد الابتدائية ثم مدرستى مصطفى لطفى المنفلوطى الاعدادية والثانوية .. كل ذلك فى دروب منفوط المسكونة بالاوهام كما قلت فى اهداء الكتاب السابق .

لقد ارتكبت اول فعل حب سريالى فى حياتى عندما كنت فى الصف الثالث الاعدادى - وربما الثانى - بتركى رسالة غرامية فى درج " نجوى " والتى اعطتها بدورها لمدرس

الالعب الوسيم - الاستاذ كمال القليوبى على ما أذكر - والذي نادانى فى طابور المدرسة الصباحى ليدخلنى حجرة الناظر ويصفعنى اول وآخر " قلم " فى حياتى الدراسية ، عقابا لى على هذا الفعل . ولم يمنعنى ذلك من السير على قدمى ٨ كيلو متر على شاطئ ترعة الابراهيمية من منفلوط الى قريتها " لاقترب من حيث يسكن وهمى .

وكم من صدفة موضوعية مرت بى ، وكم من سخريه سوداء سخرت منها وسخرت منى.. وكم من جنون عشته على حافة الحياة ، وكم من موت صادفته فى جنونى ، وكم من عشق مولد مدمر ، وكم من قصائد آليه كتبتها وأخاف من نشرها على الملأ .. وكم من فضائح فى حياتى أعتز بها .

وأنا فى هذه المقدمة اكتب عن نفسى لا عن السريالية ، فالسريالية لها كل الكتاب وجل هذه المقدمة . ونفسى جزء من الموضوع ايضا .

فلقد عافت نفسى الواقع الذى نعيشه فى البلدان العربية.. الواقع العربى .. المأساوى، وأنا لا أريد الحديث عنه حتى لا أكرر كلاما سمجا ثقيلآ على الرغم من صحته وأهميته.. ولكن لن ينصلح هذا الواقع الى حال جديد إلا بتحطيمه.. هذه حقيقة.. لن يتقدم العرب إلا إذا أدركوا قيمة الحرية ، وأهمية الإبداع القصوى وشرطه المطلق وهو الحرية.. لن يتقدموا إلا بسقوط "الوعى" .. لن يتقدموا إلا إذا تركوا كل واحد يفعل مايشاء دون إضرار بالآخرين

كل انسان حر فيما يؤمن وفيما يعتقد وفى الجهر علنا بذلك ، دون خوف من سجن أو من تشريد ، فأعطوا ماله لله ، ومالقيصر لقيصر .. وأدركوا أنكم لن تتقدموا خطوة إلا بقدر ما تحطمون من أشكال الإرهاب تحت أى مسمى: دين، نظام، سياسة، مجتمع، قيم،... الخ. إن القيم التى لها حق الحياة هى قيم : الحب ، العدل ، الحرية .. وهى ذاتها قيم التقدم لو كنتم تفقهون .

ومن الفكاهة السوداء أننى أقول هذا الكلام فى نهاية القرن العشرين، فأى تقدم هذا الذى نريد أن نلحق به؟؟ والعالم قد دخل بالفعل فى القرن القادم ... ونحن مازلنا فى أذيال القرن الماضى... سلاح اليأس التام من الواقع يبدو هو السلاح الوحيد الناجز فى تلك اللحظة. أما عن السريالية التى تتمتع بأكبر قدر من الجهل بها ومن التشويش والتضليل وعدم الفهم ونذرة المراجع فى عالمنا العربى .. فحدث ولا حرج .

لقد قلت فى هذا الكتاب الكثير .. لكننى لم أقل كل شىء .. فلا تؤاخذونى ..

بيت سامية الملاح المطل على مسجد الصالحين والضجيج
الدائم ٢٢ مايو ١٩٩٢ الساعة ١٥ ر ١١ مساء .



" إن السريالية لا تقدم نفسها على أنها عرض لمذهب .. إن بعض الأفكار التي تشكل نقطة إنطلاقها حاليا لا تسمح إطلاقا بالحكم المسبق على تطورها اللاحق " .

مجلة الثورة السريالية

وقائع سنوات الجمر (١)

نشر اول بيان للحركة السريالية عام ١٩٢٤ .. إلا أننا لا نستطيع ان نبدأ بعرض تاريخ الحركة من هذا العام .. لسبب بسيط : هو أن ذلك البيان كان تكريسا لحركة قائمة لها إبداعات بالفعل .. كما أننا إذا بدأنا من هذا العام فسوف نقوم بعملية بتر لنشاط رواد الحركة النظرى والعملى فيما قبله .. لذا قد تبدو لنا أحداث وكتابات هذا العام وما يليه مشوشة.

وفي نفس الوقت ، ارتبط نشوء الحركة بالأحداث التى توالى على اوروبا وفرنسا بشكل خاص فى مطلع هذا القرن التى انفجرت بقيام اول حرب عالمية تشهدها البشرية. وكان لهذه الحرب تأثير مباشر ورئيسى فى نشوء حركات الرفض والتمرد والثورات الفنية والأدبية ، والتى تعتبر السريالية أكثرها اكتمالاً .

ليس هذا فقط ، بل كان للسريالية جذور فى بداية موجات التحديث الأدبية والتى تعود الى سنوات طويلة قبل السريالية .

ولقد جمعت العوامل السياسية - الاجتماعية وجذور التطور الفكرى والفنى بين ثلاثة فرسان فرنسيين (اندريه بريتون ولوى اراجون وفيليب سوبو) منذ مقتبل حياتهم الإبداعية - النقدية ، فساروا معاً يشقون طريقاً لأكثر الإتجاهات راديكالية فى الأدب والفن فى عصرنا الحديث . . السريالية.

لذلك سيرتبط حديثنا عن السريالية ، بكل هذه العناصر مترابطة .

" إنه لأمر ذو مغزى أن تكون ولادة السريالية قد بدأت واكتملت تحت تأثير الحرب

(١) نفس اسم فيلم للمخرج الجزائري الاخضر حامينا . وقد استفدت بشكل خاص فى هذا الفصل التاريخى السردى من كتاب مالكولم هاسلام ، العالم الحقيقى للسرياليين (MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD OF THE SURREALISTS LONDON, 1978) كما اعتمدت نفس بناء الكتاب الذى يقوم على التسلسل الزمنى فى سرد الأحداث ، وذلك نظراً للفائدة الهامة لهذا البناء فى فهم وإدراك الجو المحيط بنشأة السريالية والعوامل المؤثرة فيها.

العالمية الأولى، وأن تكون الآثار الأدبية المفضلة لدى السرياليين كأثار لوتريامون ورامبو قد كتبت أيام حرب سابقة هي حرب ١٨٧٠، وفي جو مماثل سادته روح الهزيمة، والرغبة في تحطيم القيم التقليدية".^(١)

تدين الحركة السريالية " للبابا " اندرية بريتون بالفضل الأكبر في وجودها وتفاعلاتها وأفعالها. وهو بالفعل مبدع غير عادي جمع بين حالتين قليلا ما يجتمعا : التنظير العقلي والإبداع الفني . بما لهما من متطلبات مختلفة .. فما بالك والموضوع هو السريالية .. أى أقصى حالات الإبداع دخولا في الواقع بأقصى درجات الخروج عليه .

* * *

واندرية بريتون في حد ذاته شخص جذاب شكلا ومضمونا، مثير للإهتمام، كتبت عنه عشرات المؤلفات التي يستحقها. " فحكاية " بريتون نفسها تلخيص للحكاية السريالية، ولكنها ليست بديلا عنها. وهي مثل الحكاية السريالية شديدة التشويق والإثارة.

ولد اندريه بريتون André Breton في ١٨ فبراير ١٨٩٦ في "تنشبراى" Tinche-bray الفرنسية. تلقى تربيته الأولى على يد جده لأمه. إنتقلت العائلة في الرابعة من عمره الى "بانتان" في باريس. ودخل عام ١٩٠٦ مدرسة "شابتال" حتى أنهى دراسته الثانوية.

حول طفولته يتحدث في كتابه " الأوعية المتصلة " عن : " روايات سوداء كانت تذكرني بطفولتي الأولى ، أيام كنت أستمع في نهاية النهار المدرسى مع اترابى الصغار ذوى السنوات الست ، الى قصص مخيفة يرويها معلم مدرسة فريد يدعى "تورتولو" ، لم أعرف يوما من أين كان يستقيها " ^(٢). يتذكر أيضا من سن الثالثة عشر مومسا سحرته عيناها البنفسجيتان - وكان يكره اللون البنفسجي - فيما كان يعبر ووالده ملتقى شارعى ويومور وبالسرو. كما يذكر فتاة اسمها اولجا لها نظرة مماثلة ، كان يلتقيها في محطة الاتوبيس الذي يقفه الى المدرسة .

في ١٩٠١ زار معرضا لإعمال من الفن الاوقيانوسى ^(٣) اقيم في ميدان التروكاديرو.

(١) والاس فالى . عصر السريالية . ترجمة خالدة سعيد . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٧٦ ص ٢٤.

(٢) كميل قيصر داغر : اندريه بريتون - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ١٩٧٩ ص (١٤) .

(٣) المقصود بالفن الاوقيانوسى هو إبداع سكان استراليا والجزر الواقعة في المحيط الهادىء بين آسيا وأمريكا.

وقرأ كتاب ايميل دور كايم الذى نشر عام ١٩١٢ حول القوة الرمزية السحرية للطوائف والتصورات العقائدية الأخرى فى استراليا . وقبل أن يترك المدرسة اشترى بالنقود التى كسبها كجائزة تمثالا من البحار الجنوبية.

حين سئل عام ١٩٥٢ ، أثناء حوارات اذاعية حول جذور دعوته ككاتب ولا سيما كسريالى ، قال : " ربما يمكن للتحليل النفسى أن يوضح ذلك من خلال التنقيب بعمق فى طفولتى ، ينبغى لى اجيب على السؤال أن أتطلع الى نفسى بعد ذلك بكثير . إلا أنه يمكن القول أنها - أى الجذور - ترجع الى عام ١٩١٣ ، مع الانتهاء من سن المراهقة وحين أصبحت أعرف لنفسى عددا من الميول والعناصر الخاصة . " (١)

حتى عام ١٩١٣ كان بريتون قد قرأ بودلير ومالا رمية تحت تأثير مدرسى البلاغة فى مدرسة شاباتال . وبدأ فى دراسة الطب إستجابة لرغبة أسرته . وهنا نتوقف بعض الشيء لأن بودلير بخاصة ومالارمية كان لهما تأثير كبير على السرياليين . وعلى رأسهم اندرية بريتون .

فشارل بودلير Charles Boudelaire الكاتب والشاعر الفرنسى الذى ولد فى باريس عام ١٨٢١ ومات عام ١٨٦٧ عن ستة وأربعين عاما . تمرد على أسرته البرجوازية بحياة بوهيميه . وأدانته القضاء الامبراطورى عام ١٨٥٧ عندما أصدر أشهر دواوينه " أزهار الشر " بعد محاكمة شهيرة .

" المهم أن تبشير بودلير باستقلال الخيال أصبح مبدأ رئيسا فى المذهب السريالى . فقد رأى بودلير أن الأثر الفنى هو نتاج الخيال ، وهو ، مع ذلك ، صحيح وواقعى فى الوقت نفسه . ولعل هذه هى الطريقة المثلى لتعريف الصدق فى العمل الفنى ، فهو فى ان يتبع الفنان خياله بأمانة . وقد رأى بودلير ، زيادة على ذلك ان نتاج الخيال يتأتى عن نوع حقيقى من الألم . وهو ليس ألم الحياة اليومية المؤقت العابر ، الناتج عن فقدان الطمأنينة ، أو عن الحرب والحب ، بقدر ما هو العذاب الداخلى العميق الدائم ، الذى نكته عادة ونخفيه تحت ستار النسيان المقصود . وعلى الشاعر أن يغوص عميقا فى ماضيه ، وفى معانى طفولته ، شأن المحلل النفسانى . بيد أن مواجهة الذات فى ماضيها تتطلب بطولة عظيمة .

" وما من كاتب سريالى بلغ ببطلته الحد الذى بلغته بطولة بودلير الخارقة التى هى أبرز مميزات شخصيته . إلا أن السرياليين إستخدموا نهج بطولته وطقوسها وقلدها .

(1) Andre Breton, Entretien. Ed, Gallimard. 1952.

فقد كان إكتشاف بودلير لذاته في عذابها ، وكشفه عنها في كتاباته مثالا نموذجيا والفنانون الذين إتبعوه ، والسرياليون خاصة ، كرروا نهجه كأنما هو سر ديني ، معتقدين أنهم يتمكنون من بلوغ السر إذا مارسوا ، بدقة ، جميع مظاهره الطقوسية . وكل أدب هو ، الى حد ما ، تحليل للنفس " (١).

اتيان - او ستيفان - مالارمية Etienne, dit Stéphane, Mallarmé هو الآخر شاعر فرنسي ولد في حياة بودلير - عام ١٨٤٢ - ومات عام ١٨٩٨ . عاش طفولة تعسة فقد خلالها امه . تنقل موظفا ثم مدرسا للإنجليزية في عدة أقاليم فرنسية قبل أن يستقر مرة اخرى في باريس عام ١٨٧١ . قصيدته الأهم هي " هيرودياذ " "Héodiade" وقد أبدعها في بداية عهده بالشعر وعمره اثنين وعشرين سنة ويصور فيها أميرة عذراء تحمل نفس الاسم تترفع عن عالم الرجال . وقد وصف إتجاه بودلير ومالارمية بالرمزية . إلا أن مالارمية يحدد وجهة نظره في الشعر بأنه " تصوير الأثر الذي يحدثه الشيء ، لا الشيء نفسه " . ومن قصائده أيضا : " اللازورد " و " أصيل إله الحقول " .

لكن " هيرودياذ " - كما يرى والاس فال - " تقف من حيث شخصيتها على عتبة السريالية . غير أن القصيدة ليست تكريسا للنهج السريالي بقدر ما هي تكريس للاهداف السريالية . ولقد رأينا أميرة مالارمية - هيرودياذ - في شراكة مع العالمين المادى والروحى ، تلتحق بهما ، موضحة بذلك هذين العالمين والوحدة التى تؤلف بينهما . ولا يقتصر فعل هيرودياذ على تداخل العناصر الذاتية والموضوعية ، بل هو ، فوق ذلك ، وصول الى السريالية (ما فوق الواقع) بمعناها الحرفى ، لأنها تدخل حيزا كائنا فوق عالم او منفصلا عنه " (٢).

في تلك السنة -١٩١٣- إكتشف بريتون متحف جوستاف مورو (٣) الذى يقول عنه في كتابه السريالية والرسم " شكل الى الأبد طريقتى في الحب . هنالك إكتشف لى الجمال والحب عبر بعض الوجوه ، بعض الأوضاع النسائية . ان نموذج النساء اولئك اخفى على ، على الأرجح ، كل النماذج الاخرى . كان ذلك هو الإفتتان الكامل " .

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص ٣٠ . (٢) والاس لالى . مرجع سابق ص ١٠٥ .

(٣) جوستاف مورو Gustave Moreau (١٨٢٦ - ١٨٩٨) مصور فرنسي تفرغ لرسم الموضوعات الخيالية المأخوذة عن القصص الكلاسيكية والدينية . وقد غدا في شيخوخته استاذاً عميق الأثر ، تتلمذ على يديه كثيرون منهم ماتيس ورووه ، ترك ٨ آلاف لوحة ورسم أهداها الى الشعب الفرنسى فتحول بيته الى متحف لأعماله بعد وفاته .

هنالك استوقفه رسم فتاة مثلت نظرتها بالنسبة اليه اشارة العودة للحياة بعد فترة
ياس طويلة : " تلك العينان اللتان لم تتوقفا منذ خمسة عشر عاما عن ممارسة سحرهما
على . تلك العينان والأضواء مسلطة عليهما ، جعلتاني أفكر حالا بسقوط نقطة ماء ، ملطخة
بسماء عاصفة ، على ماء مستكين " . ان عيني المرأة التي افنتن بهما بريتون في لوحة مورو
سوف تعودان لتظهرها مرارا في أدبه .

نشر بريتون اولى قصائده عام ١٩١٤ وأهدى إحداها الى بول فاليري^(١) وكان يحفظ له
عن ظهر قلب " السهرة مع السيد تست " لشدة إعجابه بهذا العمل . كما نشر قصيدته
" سونيت " في مجلة " الفلانج "

في أغسطس من نفس العام أصدر الشاعر ابولينير العدد الأخير من مجلة " امسيات
باريس " التي لعبت دورا هاما في تحديد بعض ملامح الفن الحديث . وكان ابولينير أيضا قد
نظم مهرجانا للفنانين الطليعيين . لقد لعب ابولينير دوراً رئيسياً في تأسيس الشعر
الاوربي الحديث والتأثير في الجماعات الأدبية والفنية ، وبخاصة السريالية التي تفصل
الصفحات التالية علاقته بها . جيوم ابولينير Guillaume Apollinaire شاعر فرنسى
بارز ولد في روما عام ١٨٨٠ ومات في باريس عام ١٩١٨ ابن لضابط ايطالى وام بولندية
من النبلاء .

بعد فترات دراسية متقطعة ، مارس ابولينير أعمالا متواضعة ، لكنه جاب خلال عامى
١٩٠١ و ١٩٠٢ ألمانيا والنمسا والمجر حيث بدأ إبداعه الشعرى يتشكل . بدأ ينشر قصائده
الأولى بعد ذلك في باريس في مجلات أدبية مثل " المجلة البيضاء " والريشة " . بدأت
صداقته بالأدباء : الفريد جارى ويوجين مونتفور واندريه سالمون . وبدأ فى نشر
مجموعاته الشعرية مثل " كحول " و " قصائد مدورة " .

واكتسب شهرته وعمره خمسة وعشرون عاماً . بالاضافة الى مزاويلته العمل
الصحفى أيضاً .

وفي اغسطس ١٩١٤ كذلك كان الجيش الألماني على نهر " مارن " يواجه الجيشان
الفرنسى والبريطانى . وبدأت مصانع السلاح الفرنسية تعمل بأقصى طاقتها .. إستولى
الخوف على باريس .. وبدأت الحرب العالمية الأولى ..

(١) بول فاليري Paul Valery شاعر وكاتب فرنسى ، ولد عام ١٨٧١ . ومات عام ١٩٤٥ .

عندما حل العام التالي - ١٩١٥ - جند ابولينير في سلاح المدفعية بينما تم تجنيد بریتون في سلاح الإشارة ثم ألزم بالعمل كمساعد في مستشفى " نانت " وبدأ من ديسمبر يرأس ابولينير .. في فبراير أكمل فيليب سوبو ٢١ عاما ، أى أنه يصغر بریتون بستة شهور ، وغادر المدرسة وأعلن أنه غير صالح للخدمة العسكرية فبدأ بلا حماس يدرس القانون .. إلا أنه أعلن مرة أخرى بصلاحيته للخدمة العسكرية وأرسل للتدريب مع فوج الفرسان .

ظهرت في نفس العام ردود الفعل المضادة للحرب .. في سبتمبر اجتمع مسئولون عن الاحزاب الاشتراكية في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وروسيا في مدينة " زيمير والد " السويسرية وأعلنوا في بيانهم أن الحرب هي خراب فكرى وأخلاقي وكارثة اقتصادية . كان من بين الموقعين " ميرهم " رئيس اتحاد عمال المعادن الفرنسى ، ولينين زعيم الثورة البلشفية . في نفس الخريف سمع صوت الروائي الفرنسى " رومان رولان " ^(١) في محاكمته للحرب بعنوان : " فوق المعركة " " Au - dessus de la Mêlée " . الذى نشر في جنيف .

بدأ بيكاسو الرسم على نمط انجر ^(٢) Ingres في نفس العام مدفوعا باعجابه بعمله وإهتمامه بالتحريفات الباردة في التشخيص . رحلة بيكاسو الى التكعيبية أثرت في معجبيه الفرنسيين ، كثير منهم ، تحت ضغط الحرب ، تحولوا الى منطق ثقافتهم القومية . هذا بينما اشتد الصراع السياسى الداخلى . إنتشر التشهير بدعاة السلام ، حتى أن كل مسئول لم

(١) رومان رولان Romain Rolland كاتب فرنسى ولد عام ١٨٦٦ ومات عام ١٩٤٤ كان يهوى الموسيقى، ودرس تاريخ الفن . نشر كتابا عن " حيوات رجال مصورين " - بفتح الواو . وآخر عن بيتهوفن (عام ١٩٠٣) ظهر فيه مفهومه عن البطولة الإنسانية. حيث يحلم ببطل بلا عنف يبحث عن "كل الفهم من أجل كل الحب " . ضم كتابه " فوق المعركة " سلسلة مقالات كتبها في سويسرا واستحق عنها جائزة نوبل عام ١٩١٦ وكذلك عدوات كثيرة ويعبر الكتاب عن حوار داخلى حاد بين "عالمية" رولان وارتباطه بوطنه.

(٢) جون اوجست دومينيك انجر Ingres مصور ورسام فرنسى ولد عام ١٧٨٠ ومات عام ١٨٦٧ . تتلمذ على يد المصور دافيد David وفاز بجائزة روما عام ١٨٠١ . تأثر برافائيل . لكن موضوعات انجر على كل حال متنوعة: تضمنت الرومانسيات المصبوغة بضوء القمر والكلاسيكيات وموضوعات العصور الوسطى والحفلات العامة والصور الدينية والشخصية والعارية . لكنه يعتبر من أعظم الرسامين . وله متحف باسمه في مسقط رأسه " مونتوبان Montauban " . (انظر د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . مكتبة لبنان ولونجمان ، ١٩٩٠ . ص ٢٢٩) .

يعرض ميله الشديد للقتال كان يُشكُّ في عمالته للألمان .. ووصل الأمر إلى حد إتهام ليون دوديه^(١)، في مجلة "لاكسيون فرانسيز او العمل الفرنسي" للمافى - وزير الداخلية الراديكالى الاشتراكى بأنه افشى خطط الهجوم الفرنسى للعدو .
وفي نهاية أغسطس استقال الوزير وسقطت الحكومة وتشكلت حكومة جديدة برئاسة " بينلفى " إلا أنها سقطت أيضا في ١٣ نوفمبر ودعى كليمنصو الذى كان يهاجم الحكومة بعنف ، ويتهمها بعدم الكفاءة على الرغم من كون معظم وزرائها من أصدقائه ، إلى تشكيل حكومة جديدة .

١٩١٦ :

بدأت المعارك بين الفرنسيين والألمان في فبراير ١٩١٦ وقتل فيها حوالى نصف مليون انسان معظمهم مات بين يوليو ونوفمبر .. لم يكن هناك منتصر . من ضحايا هذه المعارك ابولينير الذى اصيب في رأسه بشظية قذيفة . ولم يمض وقت طويل حتى خرج من الجيش ليعمل في مكتب احصاء . وفي المساء كان يذهب الى مكانه المفضل في مقهى دى فلور في شارع سان جيرمان . بينما أرسل سوبو الى الجبهة .. حيث مات عدد من زملائه بحمى التيفوس ، ومرض هو بخطورة لثلاثة اشهر رقدما في " سريل " ثم في المستشفى العسكرى في باريس .
تعرف بريتون في مستشفى نانت على جندى شاب اسمه جاك فاشى Jacques Vaché كان طويل القامة أحمر الشعر ، يجذب شكله الناس بسهولة . وكان طالبا في مدرسة الفنون الجميلة في باريس ثم جند وأصيب في ساقه . وقال أنه نجا بأعجوبة أثناء الإنسحاب الأخير ، لكنه يرفض ان يموت في زمن الحرب^(٢) .

وعندما خرج فاشى من المستشفى ظل في نانت وعمل في تفريغ الفحم من المراكب على نهر اللوار . كان يرتدى سلسلة مختلفة من الملابس الرسمية ويضع مونوكل - عدسة واحدة - على عينه اليسرى فقط . كان فاشى وبريتون يذهبان معا الى السينما . وكانا يتسابقان في معرفة نهاية الفيلم .. والكلمة التى كان فاشى جادا في تحديدها هى الفكاهة التى كان يعرفها بأنها " حس بالالاجدوى المسرحية التى لا فرح فيها ، حين نعرف " . هكذا

(١) ليون دودية صحفى وكاتب فرنسى ١٨٦٨ - ١٩٤٢ كان أيضا عضوا في البرلمان من ١٩١٩ إلى ١٩٢٤

(2) Malcolm Haslam, The real world of the surrealists, London, 1978



جاك فاشية بالملابس العسكرية عام ١٩١٨

تصبح الفكاهة وقد عرفت بأنها " اللاجدوى المسرحية لكل شيء " مفتاحا لفهم الدادائية التى صار جاك فاشيه نبيا لها . وهذه الأفعال الخالية فى ظاهرها من المعنى التى قام بها فاشيه كان يرمى بها الى ان يخلق حول نفسه عالما لا واقعيا . ولقد حاول أن يعيش ، حرفيا، فى عالمه الخيالى .

لم يترك فاشيه أثرا مهما ، فيما عدا مجموعة من الرسائل طبعت بعد موته بعنوان " رسائل من الحرب " (١٩١٩) . وتكمن أهميته فى تأثيره فى اندريه بريتون أولا، وهو الذى قال إنه يدين لفاشيه بالكثير " إننى فى المقام الأول ، مدين لجاك فاشيه " ، ثم فى تأثيره فى العديد من المعجبين الذين كان

بالنسبة اليهم نموذجا صافيا متألقا لنمط معين من الحياة ، أو بالأحرى لنمط من تفهم الفن . وفى رسائله مقاطع عدمية صارت شعارات الدادائية : " لا نحب الفن ولا الفنانين . " فليسقط ابولينير ! " وترددت عبارات مثل " لا نعرف من هو مالارميه " بلهجة يمتزج فيها الجد بالإستخفاف . كانت هذه الأقوال نابعة عن اعتقاده الأساسى بأن التعبير الفنى ، أو على الأقل الفن فى مفهومه التقليدى ، تهريج وبلا جدوى .

انتحر فاشى فى يناير ١٩١٩ بتناول ٤٠ جراما من الافيون ومات معه صديق لم تكن له خبرة بالمخدرات .. واستحق فاشى وصف بريتون له بأنه " سيد من الماضى فى فن

التعلق قليلا . او بلا إهتمام . بأى شيء " (١)

فى أكثر من كتاب يعود بريتون لذكر علاقته بفاشى وتأثيرها عليه : " كان - أى فاشى - يتنزه أحيانا فى شوارع نانت بزي ضابط خياله أو طيار أو طبيب . يصادفك أحيانا من دون ان يبدو عليه أنه رآك ، ويواصل طريقه دون أن يلتفت . لم يكن يمد يده ليقول صباح الخير أو إلى اللقاء .

" كان يسكن داخل غرفة جميلة بصحبة شابة لم أعرف سوى اسمها الصغير

(١) كميل قيصرداغر ، مرجع سابق ، ص ١٩ .

"لوييز". كان يضطرها للجلوس ساعات جامدة وصامتة في إحدى الزوايا أثناء استقباله لى. تقدم الشاى عند الساعة الخامسة فيشكرها بقبلة يطبعها على يدها. إذا صدقنا ما قال فهو لم يقم أية علاقة جنسية معها".

رحل عنا بصورة غامضة شاب في الثالثة والعشرين من عمره له أجمل نظرة شاهدها يوما على الكون. "و" تعلق في الأدب بالفريد جارى وابو لينير ونوفو ولوتريامون، الا أنى ادين لجاك فاشى أكثر مما لآى منهم. ان الزمن الذى قضيته معه في نانت عام ١٩١٦ يبدو لى شبه مسحور، لن يغرب عن بالى أبدا. "هكذا نعى بریتون جاك فاشيه.



هانز آرب، تريستان تزارا وهانز ريشتر في زيورخ عام ١٩١٧-١٩١٨.

"كان وعى فائق يمنح علاقات فاشى بالذات سياقاً غريباً جنائزياً مقلقا للغاية. من هذه العلاقات تنبجس الفكاهة السوداء. " (١) والفكاهة السوداء التى ربط بریتون بينها وبين فاشى تتكرر كثيراً - حدثا وإبداعا ومعنى - عند السرياليين. فهى حدث اقرب الى سخرية القدر أو شر البلية مايضحك، او ضحك كالبكاء.. وكلها مصطلحات عربية لكنها معانى انسانية تعرفها كل شعوب الارض بلغات مختلفة.

خلال هذا العام -١٩١٦- انتشرت كراسات الدعاية السياسية للسلام - بشكل غير قانونى - في كل المدن الكبرى الفرنسية. وفي اغسطس ظهر الجزء الأول من رواية هنرى باربيس - "النار" فى مجلة "العمل" بعد أن اصيب فى جبهة القتال. وفيها راقب باربيس ليس فقط العموميات بل أيضا السياسيين والانتهازيين الذين فجرو الحرب. في نفس العام أيضا - ولكن على بعد مئات الكيلومترات من باريس - تجمع فنانون شبان من ألمانيا ورومانيا وغيرها هربوا إلى سويسرا الحيادية، وفي مقهى "فولتير" في

(١) المرجع السابق، ص ١٩. ترجمة عن كتاب بریتون "الخطوات الضائعة"

نفس الشارع الذى كان يعيش فيه " لينين " فى " زيورخ " ، بدأوا حركة " دادا " DADA.. طوروا شكل التسلية من حفلات مقاهى ميونخ والعروض المستقبلية لميلانو قبل الحرب ، الى موقف عدوى فى الفن والمجتمع.. ذهل الناس فى زيورخ ، إذ أن " الجمال أو السخف - كل مساء - يشارك زوارنا " .^(١) كان من بين مراجعهم الفيلسوف الألمانى شتينر Stimer الذى أكد على أن الحقوق الشخصية فوق قوانين المجتمع .

وقد كتب تريستان تزارا Tristan Tzara - الشاعر الرومانى الذى قاد دادا - فيما بعد - ١٩١٨- ان " الفنان يبدع لنفسه " وعند مولد الحركة كتب " لا أستثنى أحدا . الريح هبت فى قوة العاصفة . ضمير بعد ضمير ككتل ضخمة تتساقط بسرعة . حكمة وجنون معا . ولا أحد يدرى اين ترقد النهاية " .^(٢) بدأوا بقراءة الشعر ، والأغاني ، والرقص . ثم أخذوا فى تنظيم المحاضرات والمعارض . كان انتعاشهم هذا تحديهم للعالم فى خراب الحرب .

١٩١٧:

مع عام ١٩١٧ دخلت الحرب عامها الثالث يمئات الالاف من القتلى والجرحى . فى فرنسا ، حوالى ٦٪ من ارضها احتلت فيما تمزقت الزراعة والصناعة بمتطلبات الحرب . المدهش ، أنه فى فبراير من هذا العام ، كان المدفعى الألمانى " ماكس ارست " Max Ernst منهمكا فى قصف الفرنسيين ، بينما وقف فى خندق على بعد كيلو متر منه الجندى الفرنسى من سلاح المشاة " بول ايلوار " . فى ذلك الوقت لم يكن أحدهما يتخيل أنه سيصبح صديقا للآخر وسيصبح الاثنان معا فى حركة سرىالية واحدة بعد ثلاث سنوات من الحرب .

إنقل بریتون إلى مستشفى عسكري للأمراض العقلية فى سان ديزيه لیساعد فى علاج الجنود .. هناك عمل مع د. ليروا الزميل السابق لجان مارتان شاركو .

" شاركو " كان رائد علاج الهستيريا بواسطة التنويم المغناطيسى حتى سُمى " نابليون العصاب " . مع د. ليروا أغرق بریتون نفسه فى نظريات وتطبيقات علم النفس اللاسلكى . . عانى حالة بارانويا لجندي لم يكن يعتقد فى حقيقة الحرب . كان يعتبر أن الاصابة أو الموت زيف وأن اطلاق القذائف خدعة . أثار لدى بریتون التفكير فى اندماج

(٢) المرجع السابق ص ٢٠

(١) المرجع السابق ص ١٩

الحقيقة بالوهم .. وأخذ يؤمن بنظريات فرويد حول اللاوعى وكبت العقد وتفسير الاحلام . واستوعب نظرية التداعى .. بل بدت حافزا شعريا جديدا تماما .

عندما إنتقل إلى باريس ليعمل في مستشفى " دى لابييتية De la pitié واصل دراساته النفسية مع د. جوزيف بابنسكى اكبر طبيب نفسى في فرنسا حينذاك . هذا بينما أكثر من التردد على مقهى " دى فلور " حيث يلتقى ابولينير ..

في يوم من أيام الصيف قدم ابولينير ، فيليب سوبو Philippe Soupault إلى بریتون وبدأت صداقتهما ورحلتها المشتركة : كتابة الشعر ونشره في المجلات الطليعية مثل " سيك Sic " و " شمال - جنوب " Sud - Nord ، إشتراكهم في جماعات مثل جماعة " باليت Palette " التي كانت تضم ماكس جاكوب وبليز سيندر وبيير ريفردى أو جماعة جاليرى " ليون روزينبرج " أو " بول جييوم " حيث كانوا يقرأون الشعر ويناقشون لوحات جون جرى وزيفرينى والرسم البدائى .

كان بریتون وسوبو يزوران " دار محبى الكتب " وهى مكتبة في شارع " اوديون " تملكها فتاة شقراء ممثلة في العشرين من عمرها اسمها " ادريانا مونييه " . وقرب نهاية العام قدمت ادريانا الشاعر لوى اراجون Louis Aragon إلى بریتون .

في هذا الوقت كان اراجون وبریتون يدرسان في مستشفى " فال - دى جراسى - Val - de - Grace " العسكرية في مونبارناس (أحد احياء باريس) . وقد زينا جدرانها بلوحات لسيزان وبيكاسو وبراك صدمت رؤسائهم تماما .

بدأ سرياليو المستقبل الثلاثة يزرعون مفاجآت الحياة والحب والفن .. شرح بریتون لسوبو واراگون أفكاره ، وتناقشوا حولها كثيرا حتى استوعبوها .

في اكتوبر صدرت مجموعة سوبو الشعرية " اكوار يوم " . فيها قصائد سريعة " من المدينة المضاء بالكهرباء .. والتكنولوجيا الحديثة " . وفي نوفمبر نشر قصيدته " ميروار " في مجلة " سيك " . أنها ترتيلة للامعقول ، ماء من ينبوع اللاوعى .

وفي شقة ابولينير رأى سرياليو المستقبل مجموعة من لوحات بيكاسو وبراك وتكعيبين آخرين، وتشخيصات غريبة رسمها " روسو " وخيالات " شاجال " بالاضافة الى استدعاءات المصور الايطالى جورجيو دى كيريكو لعالم اللاوعى الذى أعجب به ابولينير عندما كان دى كيريكو في باريس أثناء العامين الأولين للحرب. واقترح عليه أحيانا عناوينا للوحاته.

في صالة عرض " جييوم " رأوا فنا بدائيا ، وساهم ابولينير مع صاحبها في كتالوجات

معارضه التي اقامها عن الفن الافريقى والاقيانوسى .

فى ١٨ مايو بدأ على مسرح " شاتليه " عرض باليه " باراد Parade " الذى ألف موسيقاه "آريك ساتى" وصمم ديكوره بيكاسو وكتبه جان كوكتو وأدته فرقة " سيرج دياغيليف " الروسية . الديكور كان تكعيبيا وتضمنت الموسيقى اصوات طلقات مسدس وضوضاء آلات كاتبة .. بإختصار وجد الجمهور تحريضا لا غير .

وأصيب البرجوازيون على الأخص بخيبة أمل مما دفعهم الى الصياح " ردىء " لقد بدا لهم غموض " باراد " جزءا من مؤامرة غير معقولة ضد القيم التقليدية للثقافة الفرنسية . لكن ابولينير تحمس للدفاع عن البالية والمشاركين فيه أزاء الهجوم عليه . وكتب ان " باراد تندلع متوهجة فى أى مكان مثل فروع الليلاك فى هذا الربيع الأخير " وقال إن إندماج التصميم والرقص فيه أعطى دفعة لنوع مما فوق الواقع - " سيررياليزم-Sur- realis" me وكانت هذه أول مرة يظهر فيها هذا المصطلح . وأضاف " فى باراد التعبير الأول عن الروح الجديدة التى نأمل أن تغير أساليب الفن من القمة للقاء " .

بعده ، عرضت مسرحية ابولينير " نهذا تيريزا " Mamelles de Tirésias فى يونيو على مسرح صغير فى مونمارتر وأطلق عليها " دراما سريالية " . كانت نقدا لغموض الرمزية . فى نهاية الفصل الأول وقف " فاشى " الذى كان مع بريتون ملوحا بمسدس احتجاجا على المؤلف ورد فعل الجمهور الصاخب معا .

وهنا يجدر بنا أن نتوقف قليلاً لتوضيح العلاقة الفكرية والفنية بين ابولينير والسريالية . فبالرغم من أن ابولينير هو مبتكر مصطلح السريالية ، إلا أن هناك فوارق بين ما يقصده ابولينير من المصطلح ونماذجة الفنية التى يطبق عليها هذا المصطلح ، وبين ما قصده بريتون والسرياليون وما حققوه من إبداع فنى كتطبيق لما قصده .

ولنأخذ مثلاً هنا مسرحية ابولينير " نهذا تيريزا " فهى مسرحية كتبها فى شبابه عام ١٩٠٣ - أى قبل أربعة عشر عاماً من تقديمها على المسرح - فيما عدا الافتتاحية والمشهد الأخير من الفصل الثانى الذين كتبهما عام ١٩١٦ . يقول ابولينير فى مقدمته لمسرحيته :

" حتى أعرف مسرحيتى فأذننى استعنت بكلمة من إبتكارى - وأرجو المَعذرة - فإن ذلك يحدث لى فى بعض الاحيان.وقد ابتكرت كلمة "سريالية" التى لا تعنى أبداً رمزية كما اعتقد السيد/ فيكتور باش Victor Basch فى مسرحيته السلسلة ، ولكن الكلمة تصف بشكل جيد إتجاهاً من الإتجاهات الأدبية التى إن لم تكن أكثر الاشياء الموجودة تحت الشمس جيدة فإنها لم تستعمل أبداً فى التعبير عن أية فكرة ولا أى إشهار فنى أو أدبى من قبل .

إن خيالية كتاب المسرح الفجة ، هؤلاء الذين جاءوا بعد فيكتور هو جو تخطت التمثيل بالواقع الى محاولة تصوير الطابع المحلي وللمحاولة عمل تجديد في المسرح ، وعلى الاقل لبذل مجهود شخصي في هذا المضمار فكرت أنه من الضروري أن نعود إلى الطبيعة ذاتها ، لكن دون أن نحاكها كما يحاكها من يلتقط الصور الفوتوغرافية : فعندما أراد الإنسان أن يحاكي السير اخترع العجلة التي لا تشبه الساق ، وهو بذلك يأتى عملاً سريالياً دون أن يدري " .

" ويزيد على ذلك أنه لا توجد في مسرحيتي أية رموز وهي مسرحية غاية في الوضوح ، وإن كانت الحرية متروكة لرؤية أية رموز يريدها المتفرج وللوصول الى الف معنى فيها كما هو الحال بالنسبة للكهنة والعرافين "

" كتبت مسرحيتي السريالية للفرنسيين أولاً ، كما كان أريستوفان Aristophane يكتب مسرحياته الفكاهية للأتينيين ، وقد نوهت لهم عن الخطر الكبير الذي يحدق بهم والذي اعترف به كل الناس . ان هذا الخطر الناجم عن عدم الانجاب بالنسبة لأمة تبغى الإزدهار والقوة ، من الممكن تلافيه بالإنجاب كما قلت لهم ببساطة شديدة "

" إن الخطأ أكثر جساماً والرذيلة أكثر عمقاً . إذ أن الحقيقة هي أن الفرنسيين لا ينجبون أطفالاً لأنهم لا يعيشون الحب بما فيه الكفاية . هذا هو كل ما في الأمر "

" واضيف في النهاية اننى عندما استخرج من الإتجاهات الأدبية المعاصرة إتجهاً معيناً هو إتجاهي أنا ، فإننى لا اطمع أبداً في تكوين مدرسة أدبية ، ولكنني أصبوا الى معارضة المسرح المخادع الذي يشكل السواد الاعظم من مسرح اليوم " (١) .

لقد اخترت أن أعرض لهذه المقاطع من مقدمة ابولينير لكي يتضح لنا أنه رغم إبتكاره لمصطلح السريالية إلا أن مفهوم هذا المصطلح كان أكثر قصوراً بكثير مما أراده وحققه بريتون والسرياليون .

فالمسرحية في النهاية هادفة ، فيها تصميم وبناء . وتحتمل التفسيرات الرمزية . لكنها في نفس الوقت مسرحية جديدة ، تثور على التقاليد المسرحية السابقة عليها . وتحاول أن تحقق السمات الأساسية للفن المسرحي الذي يقترحه ، ويضيف " ان هذا الفن يجب ان يكون فناً عصرياً ، بسيطاً ذا ايقاع سريع بفضل الإختصارات او التهويلات التي تفرض نفسها لو أردنا ان نشد إنتباه المتفرج . كما يجب أن يكون الموضوع عاماً حتى

(١) جيبوم ابولينير " نهذا تريزياس " ، ترجمة دكتورة نادية كامل .سلسلة المسرح العالمى . وزارة الاعلام الكويتية . اغسطس ١٩٨٩ .

يمكن للعمل المسرحي أن يحدث تأثيراً حسناً على العقول وعلى السلوك في أطر الواجب والشرف . ووفقاً للظروف تفضل المأساة على الملهاة أو العكس " . أن نهذا تيريزا بعيدة عن التلقائية والآلية النفسية ، واللا وعى ، مصدر الإلهام الأول عند السرياليين .

ويبدو أبو لينير كمن يراوح مكانه في منتصف الطريق ، فلا هو تقدم مع بريتون ، ولا هو تأخر مع التقليديين واصحاب الإتجاهات الأخرى . تعكس هذا بوضوح شديد الفقرة التالية من مقدمة ابولينير لمسرحيته :

" لكن المسرح ليس هو الحياة ، كما أن العجلة ليست هي السباق . نتيجة لذلك فإنه من الطبيعي في نظري ، أن نضمن المسرح مفاهيم جمالية جديدة مثيرة للدهشة ، تبرز الطابع المسرحي للشخصيات وتزيد من أبهة الإخراج دون أن تغير من مأساوية أو فكاهة المواقف التي لا بد أن تحقق لنفسها الإكتفاء الذاتي " .

في خريف عام ١٩١٧ القى ابولينير محاضرة في مسرح دى فيو كولومبييه Du vieux Colombier حول الروح الجديدة والشعراء وأرجع هذه الروح إلى الشعراء الذين " سيقودونكم بإتقاد ويقظة إلى العالم الليلي المنغلق للحلم "

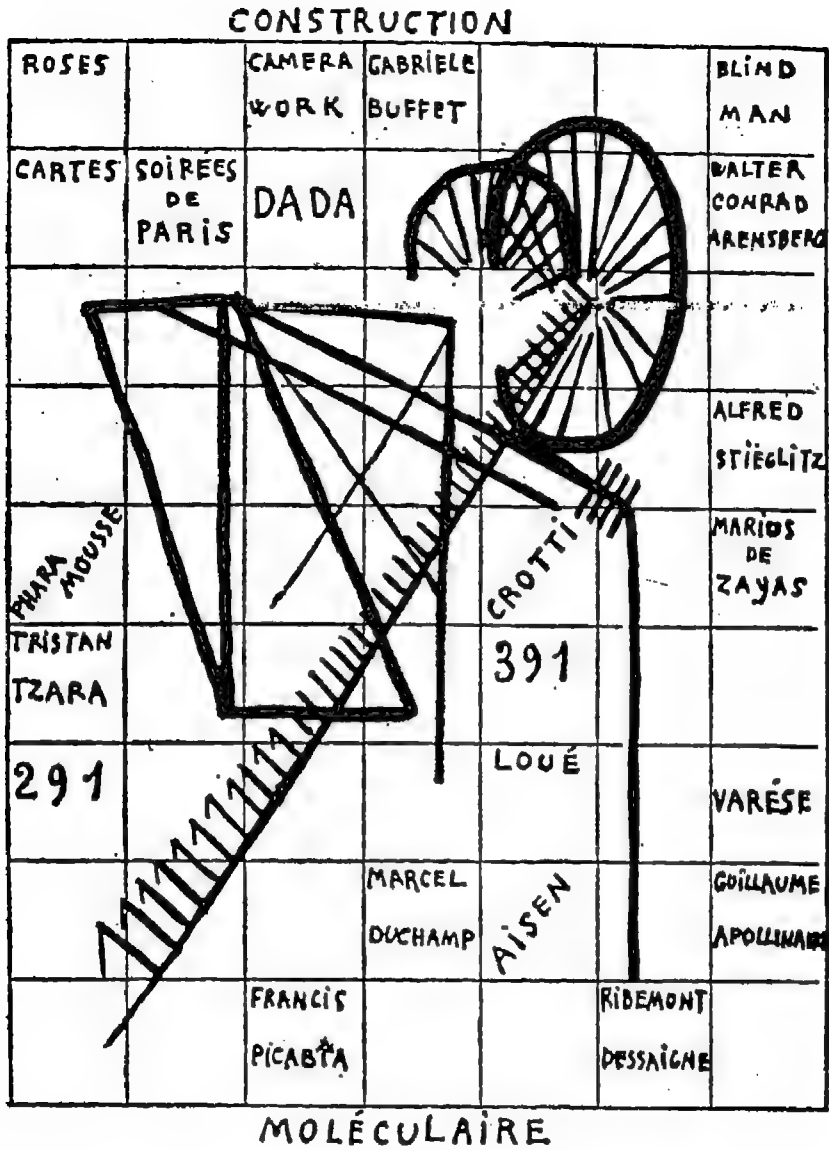
قبل ان نغادر العام لا بد ان نعبّر المحيط الى الولايات المتحدة التى وجد فيها مارسيل دوشامب (١) ملاذاً من الحرب .. هناك أرسل مبولة مقلوبة الى معرض في نيويورك وأسمهاها " نافورة " ووقعها باسم " آر . موت " R. Mutt .. وكان قبل الحرب قد عرض حمالة حديدية للزجاجات Iron - bottle - rack مضيئاً إليها توقيعه فقط على أنها عمل فنى جاهز الصنع .

١٩١٨ :

أثناء النصف الأول من عام ١٩١٨ قام الألمان بهجوم شامل إجهاضاً للإمدادات الأمريكية للحلفاء . الا أنهم تراجعوا بعد زيادة القوات البشرية والآلات المتفوقة لدى الحلفاء . وبعدها طلب الحلفاء من ألمانيا التسليم بدون تحفظ .

قبل توقيع الهدنة بيومين مات ابولينير في شقته في شارع سان جرمان ضحية لوباء الإنفلونزا الذى تفشى في اوربا .

(١) مارسيل دوشامب Marcel Duchamp رسام ومصور فرنسى ولد عام ١٨٨٧ ومات عام ١٩٦٨ ، كان اخوه جاك مصورا واخوه الآخر ريمون نحّاتاً . بدأ رساما انطباعيا الى حد ما . ثم متأثراً بـسيزان . ثم بحث في التكعيبية والمستقبلية حتى دخل روح الدادا مع زميله مان راي ، وبيكابيا . وأصبحوا علامة على فن تحطيم الفن .



غلاف العدد رقم ٨ من المجلة السريالية « ٣٩١ » ، رسمه فرانسيس بيكابيا ،
وقد كتب عليه: عندي رعب من رسوم سيزان.

لم يترك ابولينير للسريالية اسمها فقط .. بل ساهم في وضع بعض أفكارها وشجع الآخرين على الإنضمام إليها .. لقد كتب سوبو فيما بعد عن ابولينير يشكره " لأن الشعر عادت له الحياة . كل ما فعله كان كتابة قصيدة ، وفورا تولد بعدها كثير من القصائد " . هذا بينما قال ابولينير لبريتون : " أنا أعرف أنه ليس هناك غيرك يستطيع أن يتحدث عما أفعله مثلك " (١).

في نوفمبر من نفس العام ظهر عدد جديد من مجلة اسمها " ٣٩١ " مطبوعة على ورق قرنقل لامع .. وفيها تعليق لفرانسيس بيكابيا : " عندى رعب من رسوم سيزان .. أنها تضجرنى بشدة " . وهذا اعلان بالطلاق بين أقرب زوجين : الرائد الذى فتح الطريق للفن الحديث من بين حقول الانطباعية ، بول سيزان Paul Cezanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) وأحد أبناء الغضب فرانسيس بيكابيا Francis Picabia الرسام والمصور والكاتب الفرنسى (١٨٧٩ - ١٩٥٣) زميل الداديين سالفى الذكر. فسيزان أهم من حطموا قيم الوصف في العمل الفنى مهتما بقيمه المجردة ، في القرن التاسع عشر ، وبيكابيا أحد أوائل من حطموا كل القيم السابقة . (لاحظ عنوان مجلته التى إختار لها رقما " ٣٩١ " .

كان بيكابيا - محرر المجلة - صديقا لابولينير . ورساما عمل على تحطيم المناظر الطبيعية التأثيرية إلى رسوم تخطيطية للإثارة الجنسية الميكانيكية . خلال الحرب ذهب إلى نيويورك وبرشلونة ولوزان قبل أن يصل زيورخ ويتصل بجماعة " الدادا " .

في نهاية العام ظهر العدد الثالث من مجلة " دادا " محتويا على بيان الجماعة الذى كتبه تزارا. أكد فيه على أهمية الفرصة والمفاجأة في العمل الفنى .. وقال : " دادا لا تعنى شيئا . لا مجال للرحمة . يبقى لنا بعد المجزرة أمل في إنسانية مطهرة ... كل ما ننظر اليه زائف. أنا ضد كل الأنظمة ، إن الأكثر قبولا بين الأنظمة هو الا يكون لك / مبدئيا / أى نظام (٢) ورغم أنه حذر من خطر التحليل النفسى " الذى وضع لتنويم تخيلات الإنسان غير المعقولة " إلا أن بريتون كتب له " بيانك جعلنى متحمسا " . وساهم مع اراجون وسوبو في العدد التالى من المجلة . بل أنهم نشروا بيان تزارا في مجلتهم " أدب " "Litterature". التى صدرت في العام التالى .

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit

(٢) كميل قيصر داغر - المرجع سابق ص ٢٨ .

Direktion r. hausmann
Steglitz zimmermann
* strasse 34

DER dada

50 Pfg.

10 ADG DATTISA 8

1905

dadadegie

hausmann - baader



3/ 3333/3333

5,0

13:7 - 1.8574285....

80 40 50 100 30 20 60 40

Ach

3,14159

כשר



59,2,183,4,7,10,11,6

Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada

Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweiundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorsliebe, Achluhr-abendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Lloyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, bloß um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt
mit dem Todesjahr
des Oberdada

Ad 1

Mitwirkende: Baader,
Hausmann, Huelsenbeck,
Tristan Tzara.

غلاف مجلة «دير دادا» العدد الأول الصادرة في برلين باللغة الألمانية.

مجلة " نور - سيد " توقفت .. وتحولت المستقبلية في مجلة " سيك " الى ماضى. لذا أصدر بريتون وسوبو وارجون في ١٩١٩ مجلة اقترح بول فاليرى لها اسم " أدب ". كان تلميحا ساخرا لآخر بيت في قصيدة فرلين " فن الشعر " الذى يقول: " كل ما يبقى أدب ". فسر بريتون: " هذه التسمية كانت لقلب المعنى وبروح إستهزاء ليس لفرلين علاقة بها ". (١) نشرت هذه المجلة لكتاب ذوى إتجاهات مختلفة ، مشهورين مثل : فاليرى ، جيد ، وشبان مثل بير دى ريولا روشيل ، رايمون راديجى ، وآخرين مثل راشيلد ، وجون مارى . بينما لم تتضمن اعدادها أى مساهمة من جون كوكتو (٢) بسبب موقف بريتون منه والذى لم يظهر ابولينير أيضا تقديرا كبيرا له . كتب بريتون لتزارا عن كوكتو " اقسم أنه أكثر الشخصيات بغضا في عصرنا ، واكر ، أنه لم يفعل شىء ضدى أبدا ، وأؤكد لك أن هذه الكراهية ليست نقطة قوتى " .

لكن بريتون لم يدع شكه في كوكتو يحول دون فتح صفحات " أدب " للمعجبين به أو أصدقائه مثل راديجى أو داريس ميلهو Daruis Milhaud وجورج اوريك Auric ، وهما عضوين في جماعة " الستة " Les six الموسيقية التى اعتبرت ساتى Satie قائدا لها وكوكتو مدافعا عنها . كما نشرت للشاعر بليز ساندرار Blaise Sandrars على الرغم من إشتراكه مع كوكتو في دار نشر جديدة اسمها مطبوعات دى لاسيرين Les Editions de la sirene . بالطبع إستخدم سيراليو المستقبل مجلتهم لنشر أفكارهم سواء بشكل مباشر أو من خلال نقد الأدب والمسرح والأفلام أو بنشر الأعمال الطليعية . ونشروا بعضا من خطابات فاشى ونصوص مالاىمية ورامبو وابولينير . وفي عدد مبكر من المجلة نشروا قصائد ايزيدور ديكاس Isidore Ducasse الذى طالما تعرض للتجاهل أو عومل كمجنون .

وقد نشر " ديكاس " عام ١٨٦٩ قصيدة نثرية " اغنيات مالدوروو " Les chants de Maldoror ولكن بإسم مستعار هو كونت دى لوتريامون . جعلها بريتون من النصوص الرئيسية للسريالية . وقال " إن الإسم الوحيد الملقى عبر العصور والذى شكل تحديا لكل ما هو أبله وحقيق ومقزز على الأرض إنما هو مالدوروو " . (٣)

(١) كميل قيصر داغر - المرجع سابق ص ٢٨ .

(٢) جون كوكتو Jean Cocteau شاعر وكاتب مسرحى ومخرج سينمائى فرنسى (١٨٩١ - ١٩٦٣) . ينتمى الى اسرة برجوازية . فقد والده وهو فى العاشرة من عمره . بدأ من ١٩٠٩ فى نشر دواوين شعره ومنها : " مصباح علاء الدين " ، " الامير الطائش " ١٩١٠ ، خطاب النوم الكبير " ١٩٢٣ . كما كتب " انتيجون " و " اوديب ملكا " ١٩٢٨ . اخرج اول افلامه " دم الشاعر " عام ١٩٣٠ ، ثم " العودة الأبدية " ١٩٤٣ ، « الحسناء والوحش » ١٩٤٥ .. وغير ذلك . (اقرأ ما كتبه عنه د. سامية أحمد أسعد فى كتابها : فى الأدب الفرنسى المعاصر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٦ . ص ١٦٩ - ١٨٦) .

(٣) كميل قيصر داغر - المرجع سابق ص ٢٥ .

في هذه الأغاني يصف الكون بالارتباك الشديد . وفكرته عن الجمال أنه يكمن في الإلتقاء اللاعقلاني للموضوعات المتباينة " المصادفة تلتقي على طاولة تشريح لآلة خياطة ومظلة " . أصبح لوتريامون ملهما فريدا يحترمه بريتون الذي قال عنه في بيان السريالية الثاني: " الواقع أن الناس لا تعتقد في إمكانية مهاجمتي اليوم دون أن يهاجموا في نفس الوقت لوتريامون ، أى الذى لا يهاجم " (١) .

في نفس العام نشر بريتون أول ديوان له " جبل التقوى Mont - de - Piété متأثرا بـ مالارمية التي كانت إبنته تزوره في " نانت " وكتب له فاليري المقدمة .

في يونيو ١٩١٩ - وبينما كانت تصل مباحثات السلام في فرساي الى نهايتها - تعاون بريتون وسوبو فيما اعتبر العمل السريالي الهام الأول . لاسبوعين ، فى شقة بريتون في ميدان البانتيون ، حاول كلا منهما ان يكتب ما يملى عليه من لا وعيه . توقعا أن يكتبوا نصوصا آلية (Automatic) مجسدة الصور التى تتمثل لهما خلال حالة من النشوة . أحدهما كان وسيطا لإسترجاع الصور من لا وعيه بينما الآخر يسجل ما يقوله .. وهكذا . سجلا نتائج تجربتهم في كتاب " الحقول المغناطيسية Les Champs Magnetiques . أى أن بريتون - الذى وضع العنوان - إستخدم مصطلحا من عالمى الكهرباء وعلم النفس . وجاءت نصوصه متحررة من قواعد الإنشاء الأدبى ، لم يكن فيها أى تعبير تقليدى .

في الخريف وصل فرانسيس بيكابيا من سويسرا . كان في باريس قبل الحرب ثم إنتقل الى نيويورك حيث طور مع دوشامب اسلوب الرسوم البيانية الميكانيكية من خلال التعبير عن الوظائف والرغبات والإحباطات الجنسية . في صالون الخريف عام ١٩١٩ ، عرض بعضا من هذه الأعمال الميكانيكية فأثارت سخط المشتركين حتى هؤلاء الذين يحتمل أن تكون لديهم فكرة عما تعنيه الرسوم . وخرجت أعماله من التحكيم .

١٩٢٠:

وصل تزارا الى باريس قادما من زيورخ في يناير ١٩٢٠ وأقام عند بيكابيا . اول ما ساهم فيه كان حفلا صباحيا في قصر الإحتفالات نظمته مجلة " أدب " . وشارك فيه كل الفنانين الذين قدمتهم المجلة . كوكتو نفسه قرأ بعضا من اشعاره وعزف ساتى على البيانو مع فرقة " الستة " بينما أخذ تزارا في قراءة مقالة صحفية بينما جرس كهربائى يرن بلا انقطاع .

(١) كميل قيصر داغر - المرجع سابق ص ٢٥ .

عرضت رسوم جرى Gris وليجية Leger ونحت ليشتز Lipchitz بالإضافة الى ممثلين للجيل القديم من الشعراء : ماكس جاكوب Max Jacob اندرية سالمون Andr'a Salmon وبلين ساندرا . حضر أيضا وأحد من الشعراء الشبان الذين سيكون لهم دور هام في المستقبل " بول ايلوار " . هناك تعرف على بريتون وكان ايلوار يكبره بشهرين . وبدأت علاقة صداقة قوية بينهما .

توالى بعد ذلك الأنشطة الدادية بالتعاون مع بريتون وأصدقائه . في فبراير اشترك الداديون في صالون المستقلين Salon des Independents . وأقاموا عدة مؤتمرات كانت تنتهى بالفوضى وصدام بين الحاضرين . وفي " بيت العمل " Maison de L'oeuvre " قرأ بريتون لبيكابيا " بيان وحشى في ظلام " وقدمت مسرحية تزارا " المغامرة الإلهية الأولى للسيد انتبرين " The first celestial adventure of M. Antipyrine " وقدم لسوبو عرض " من فضلكم " S'il vous plait " وانتهت السهرة مع نجمة الكوميديا هانيا روتشين Hania Routchine .

في مايو أقيم مهرجان " للدادا " في صالة جافو Gaveau تضمن قراءات شعرية وعروض موسيقية ومسرحية . قرأ أراجون قصيدته " نظام د . د " Systeme D.D . حول الحرب . وظهر سوبو كمهرج فقذفه المشاهدون بالبليز وقطع اللحم وعلقت بالونات عليها اسماء البابا وكليمنسو وفوش .

أصبحت " دادا " تشغل إهتمام الرأي العام الذى نظر إليها في البداية بتساهل مازح . إلا أنها أثارت الغضب عندما سخرت من الأبطال القوميين في الحرب . فبدأت التعليقات والرسوم الكاريكاتورية والإحتجاجات ضدها التى اعتبرت ان الدادا تخدش حساسيات المجتمع .

ووصل الصراع ضد الدادية إلى حد أن كتب جون درو Jean Druault في " مجلة العصر " La Revue de L'époque أن " السيد الأكبر للدادية في الواقع اسمه تروتسكى " . ويقصد بالطبع ليون تروتسكى أحد زعماء الثورة الشيوعية في روسيا . هذا بينما طالب أراجون بعدم الإنتساب السياسى للدادية . وقال في بيان قرأه في صالون المستقلين في فبراير " لسنا ملكيين أو إستعماريين أو متعصبين أو إشتراكيين أو بلشفيين أو سياسيين " .

الا أن الدادا كانت على عداء مع مؤسستين : الكنيسة والجيش . مع ذلك لم يتوقف الداديون واستمروا في تقديم أعمالهم : منها مسرحية " كل دادا

رئيس " التى تسخر من رئيس الجمهورية ، وعروض أخرى قدمت فى نوادى ليلية .
وإستمر لقاء الداديين فى ممر الاوبرا بانتظام .

و كتب بریتون فى المجلة الفرنسية الجديدة Le Nouvelle Revue Francaise
يمدحهم .

السياسة لم تكن تقل فوضى عن الثقافة فى ذلك الوقت .. الحكومة الفرنسية أرسلت
الجنرال ويجان Weygand إلى بولندا بينما أرسلت قوات مسلحة إلى سوريا وتدخلت فى
شئون تركيا وتورطت فى الحرب ضد الثورة البلشفية . جنود كانوا يرددون " ألمانيا فوق
الجميع " لإغاضة رؤسائهم . الموسيقى الألمانى الشهير فاجنر كان ملعونا فى فرنسا .
وأرعبت سلطات الكنيسة الكاثوليكية السريالين .

شهدت فرنسا موجة إضطرابات بسبب المطالبة بتحديد ساعات العمل . بينما دخل
الاشتراكيون الفرنسيون فى الأممية الثانية .

صدر العدد السادس من مجلة " دادا " فى باريس فى مارس ١٩٢٠ باللونين الأحمر
والأسود . فى إبريل ظهر أول عدد من مجلة بيكابيا " كانيبال " Cannibale بغلاف أحمر
وأسود . وأعطى بيكابيا عناوينا لرسومه مثل : " قدس الاقداس " ، " رجل يخلق آله فى
تصوره " .. الخ .

أثناء هذا العام - ١٩٢٠ - كان اراجون وبريتون فى أزمة مالية وكان بریتون يحتاج
إلى النقود بشدة لأنه كان يفكر فى الزواج من سيمون كان Simon Kahn التى تعرف عليها
فى لوكسمبورج .

والدا بریتون ذعرا عندما تخلى إبنهما عن الطب ورفضاً مساعدته رغم توسط بول
فاليرى بنفسه . ولكنه أوجد له عملاً كمصحح بروقات فى " المجلة الفرنسية الجديدة " .
حيث يكتب جاك ريفير واندريه جيد " . ووجد اراجون عملاً مشابهاً فى دار نشر
جاليمار .

١٩٢١ :

فى يناير ١٩٢١ صدر بيان جديد للدادا يؤكد إصرارها على الوجود ويعلم أن " العذراء
المقدسة كانت دادية " . وفى نفس الشهر تظاهر الداديون ضد مارينيتى (١) عندما

(١) فيليبو توماسو مارينيتى Filippo Tommaso Marinetti كاتب ايطالى كتب بالفرنسية والإيطالية ولد
فى الاسكندرية بمصر عام ١٨٧٦ ومات فى ايطاليا عام ١٩٤٤ وكان أحد أعلام الإتجاه المستقبل . =

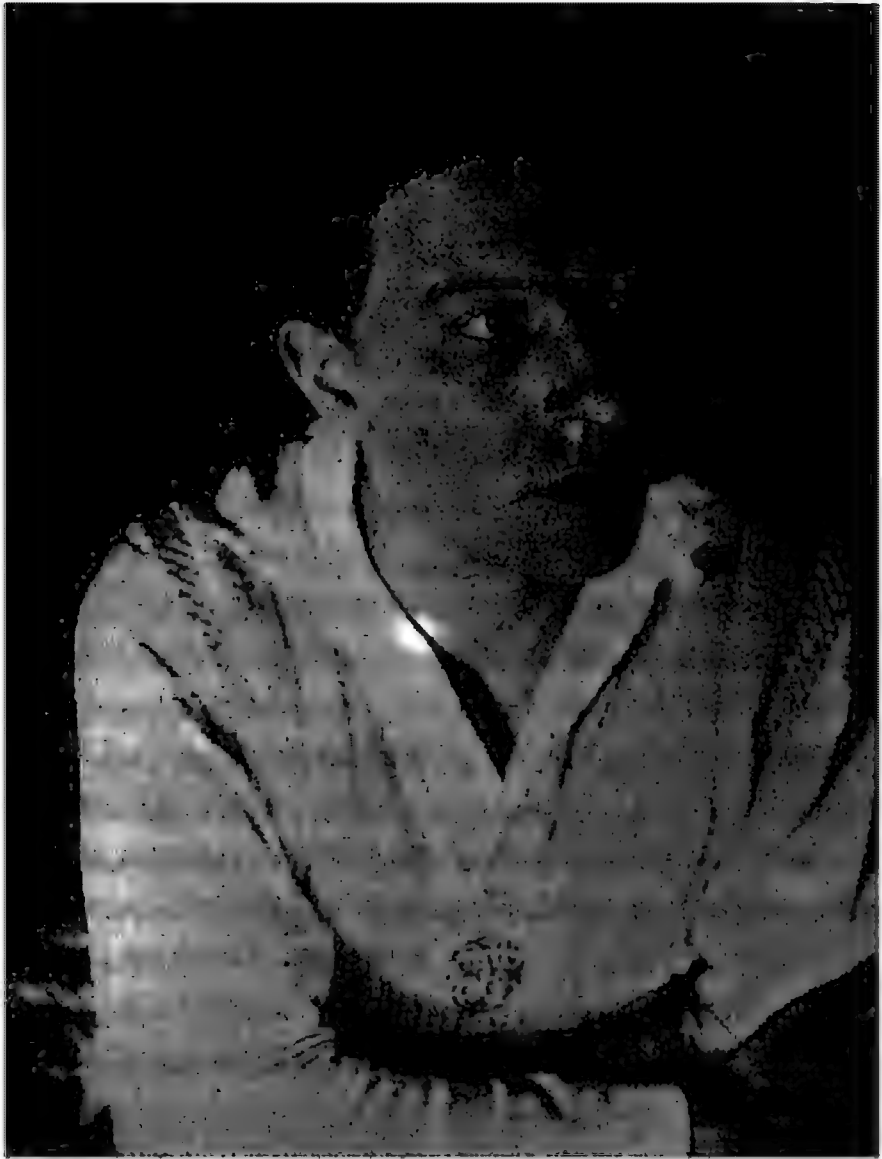
القي محاضرة في باريس ونشروا بياناً أو ضحوا فيه " موت المستقبلية " ، رغم أنها تعتبر بذرة من بذور الدادا .

افتتح مهرجان للدادا بمبادرة وتنظيم بريتون في ٢ مايو في جاليري سان باري . أخذ بريتون مكانه في الطابق الأرضي . إرتدى الداديون قفازات بيضاء .. ماء ارجوان كالقطط . بنجامين بيريه Benjamine Peret وسيرج شاركون Serg Charcoune أرعشا أيديهما طوال الوقت بينما جورج ريبمون Georges Ribemont يصيح بلا انقطاع : " إنها تمطر على الجمجمة " . جاك ريجو Jacques Rigaut كان يقف قرب الباب يعد بصوت مرتفع حبات اللؤلؤ التي تضعها الزائرات . معلنا وصول كل سيدة ومرافقها مقلدا صوت السيارة . بريتون يمضغ أعواد الثقاب وسوبو وتزارا يلعبان " المسافة " . وعندما حضر كى فان دونجن Kees Van Dongen - الحوشى (١) السابق والذي أصبح أكثر فناني البورتريه في باريس أنساقه تلقى خطبة مطولة من الشتائم . كذلك أهانوا اندريه جيد عند دخوله : " وثن صالونات " . بينما حيوا جاك دوسيه Jacques Doucet تحية جيدة . كان دوسيه مصمم أزياء وتاجر أعمال فنية جشع ونصاب إستخدم في تجارته عددا من المستشارين وكان يوهم الفنانين بأن مجموعاته ستذهب لتعرض في متحف اللوفر ، حتى بيكاسو لم يكن منيعا إزاءه فباع له لوحته " نساء افنيون " بمبلغ زهيد . وكان قلما يدفع ثمن عمل دون نزاع .

بريتون وارجون تحت ضغط الحاجة المادية اضطرا أن يعملوا ضمن مستشاري دوسيه . ونظما له زيارات للفنانين ومنهم أرست بينما يعد له ارجون تقارير عن أدب الطليعيين ، وينظم مكتبته ويمده بملخص منتظم عن تطور الأدب الفرنسي المعاصر . ورغم هذا لم يحترماه . كان يستغل علاقاتهما وصدقاتهما بالفنانين لشراء أعمالهم بثمن بخس .

= والمستقبلية إتجاه أدبي وفني ولد في إيطاليا، يفصح عن الطاقة الدينامية التي تسود عصرنا . ألزم الفنانين الإيطاليين المحدثين باطراح الفن التقليدي الأكاديمي . وكان أول مظاهر هذا الإتجاه إقدام المصورين والمثاليين على تصوير مكونات الآلات باعتبارها أس الحركة والطاقة . وما ان كان عام ١٩٣٠ حتى إنعقدت الصلة بين هذا الإتجاه المستقبلي والفاشية . (انظر د. ثروت عكاشة . المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية . ص ١٦٩) .

(١) الحوشية Fauvisme إتجاه فني ظهر في بداية هذا القرن مع أعمال فنانين تأثروا بأعمال فان جوخ وجوجان . أفرد لهم صالون الخريف في باريس عام ١٩٠٤ قائمة خاصة . وقد بلغ من جسارتهم في إستعمال الألوان أن أطلق ناقد على هذه القاعة اسم قفص الوحوش (Fauves) فعرفت هذه الجماعة باسم الحوشية . (انظر محيط الفنون . الفنون التشكيلية . دار المعارف . ١٩٧٠ ص ٤٢٣) .



اندريه بريتون عام ١٩٢١.

إلا أن أراجون كان أكثر إهتماما بتجارة الفن . لقد اشترى - على سبيل المثال - لوحة " المستحمات " لبراك عام ١٩٢١ وباعها بعد ٧ أعوام بعشرة أمثال ما دفعه فيها. تضمن مهرجان الدادا عرضا لرسوم ماكس ارنست الذى كان يعيش في كولون بألمانيا. وقد جذبت رسومه التى ساهم بها في مطبوعات الدادا إنتباه بريتون . عرض ارنست رسوم وتصوير وكولاج وفاتاجاجا Fatagagas (وهو نوع من الكولاج نفذه ارنست بالتعاون مع جون ارب Arp) .

بالاضافة إلى أعمال لاراجون وسوبو وتزارا وبريتون الذى كتب مقدمة الكتالوج. في هذا الكتالوج إبتعد بريتون عن اسلوب تزارا الذى أسسه في ملاحظاته في كتالوجات ريبمون - ديسيني Ribemont - Dessaignes وبيكابيا من قبل وكانت هذه خطوة على طريق الإفتراق عن الدادا . وسوف نرى فيما يلى خطوات أخرى . فقد ربط بريتون كولاج ارنست بالسينما موضحا إنتاج ارنست لعلاقات تقارب غريبة بين تصورات منعزلة . كانت هذه أول مقالة في نقد الفن لبريتون حاول فيها تشكيل نظرية جمالية جديدة .

لم يلق معرض ارنست نفس النجاح أو الإقبال الجماهيرى الذى لقيه معرضا لرسوم انجر Ingres اقيم في نفس الفترة ونظمه مدير حفلات أرسنقراطية . كما لم ينجح تجاريا مثل معرض الجميلة مارى لورينسان Marie Laurencin الذى اقيم في نفس الفترة أيضا . بعد إفتتاح المهرجان بأحد عشر يوما - ١٣ مايو - بدأت في صالة سوسيته سافانت محاكمة موريس بارى Maurice Berrés . التى دعا إليها بريتون بسبب تعصب بارى القومى . متهم آياه بارتكاب جريمة " ضد سلامة العقل " (١) موريس بارى هذا كان كاتبا وسياسيا فرنسيا (١٨٦٢ - ١٩٢٣) بدأ الأدب والسياسة تقريبا في نفس الوقت . صدر الجزءان الأولان من ثلاثيته (عبادة النفس ، تحت عين البرابرة ، ورجل حر) في نفس الوقت الذى انتخب فيه نائبا .

وتؤكد هذه الثلاثية نزعتة الإستقلالية معنويا واجتماعيا . كان قوميا متعصبا وأصدر ثلاثية أخرى بدأها بكتاب " رواية الطاقة القومية " . كما دخل الاكاديمية الفرنسية عام ١٩٠٦ .

لم يكن تزارا متحمسا لهذه المحاكمة . بل حاول تخريبها . وهنا خطوة أخرى في افتراق بريتون عن الدادا ، الذى تنامى شكه فيها ، وقل اشتراكه في أنشطتها وازداد إستقلاله

(1) Malcolm Haslam Op. Cit



«سيمون كان» زوجة اندرية بريتون في عام
زواجهما ١٩٢١.

الفكرى . أصبح يرى ما أسماه "ديكتاتورية
الدادا" متمثلة في ديكتاتورية تزارا نفسه .
بل توالى إفتراق أصدقاء آخرين - فخلال
محاكمة بارى أعلان بيكابيا إفتراقه في
صحيفة كوميديا Comedia .

لم يشترك بريتون في سهرة دادية
قدمت فيها مسرحية تزارا " قلب
غاز Le Coeur a Gaz " . ولم يكتب
اسمه على كتالوج صالون الدادا . بل إن
حادثا قام به الداديون مهد لاجاب بريتون
بكوكتو : على مسرح الشانزليزية ، كان من

المفروض أن يقيم الداديون سهرة لهم ولكنهم وجدوا أبوابه مغلقة أمامهم بسبب تعطيلهم
لحفل موسيقى على نفس المسرح . لذا في أول عرض لمسرحية كوكتو "
عروسا برج ايفل Les Mariés de la Tour Eiffel تبعث الداديون في الصالة وهتفوا
تعيش الدادا " . فأتاروا سخط الناس (١).

دفع هذا الحادث بريتون إلى مراجعة موقفه من كوكتو .. رغم تاريخ بغض بريتون له
وإختلافهما شبه التام . كان بريتون يرى في كوكتو شوفيني ، برجوازي ، وصديق أكثر
المتعصبين الدينين في باريس . بينما هو يزدري الشوفينية والبرجوازية وضد الإكليريك .
في سبتمبر نشر بيكابيا مقالا آخر هاجم فيه تزارا فرد عليه الأخير بكراسة . في
سبتمبر أيضا تزوج بريتون بسيمون كان وكان بول فاليري شاهدا . ذهب العروسان
ليقضيا شهر العسل في تيرول الاسترالية ثم ذهبا الى فيينا حيث قابل بريتون سيجموند
فرويد لأول مرة . وجد بريتون فرويد رائد علم النفس يعيش في إحدى ضواحي فيينا . لم
يجد شيئا هاما في ديكور المنزل ، وحكى له فرويد عن أول زيارة له إلى فرنسا وإلقائه
محاضرات فيها ، وأنه لم يفتن بها . شعر بريتون بأنه ليست هناك لغة مشتركة مع فرويد
شخصيا لكن هذه الزيارة أفادته في رحلة إستكشاف اللاوعي - ووسعت المسافة بينه
وبين الدادا في نفس الوقت .

(1) I bid .

بعد عودة بريتون إلى باريس أسس منزلا في ٤٢ شارع قونتتين في منطقة مونمارتر .
بينما تحولت البؤرة الفنية الباريسية إلى مونبارناس . ربما يرجع اختيار بريتون هذا إلى
إتجاهه للإستقلال . وخاصة للتفكير في هدوء .

كان حتى مونبارناس في تلك الفترة يجذب المثقفين الشباب من الأقاليم وفنانين روس
 وأمريكيين . في مقاهيه الشهيرة "لادوم" و "لاكوبول" و "لاروتوندا" .. الخ .

جلس شعراء ورسامون من كل أنحاء العالم تقريبا ومئات من السياح . هناك إيليا
أهيرنبرج الأديب الروسي صاحب الرواية المؤثرة "ذويان الثلوج" وفنانون مهاجرون مثل
بيكاسو وبرانكوزي بالإضافة إلى السرياليين والسياسيين : جماعة "بونتيمبلي" التي تعبد
موسوليني وجماعة "جوميذ" المؤيدة لديكتاتور إسبانيا وغيرهم .

في ديسمبر أقيم في باريس المعرض الأخير للدادا تضمن أعمالا لمان راي "Man Ray"
الذي ولد في فلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٨٩٠ ومات في باريس عام ١٩٧٦
وكان له أثره الهام ليس فقط في التصوير والرسم ، بل أيضا في التصوير الفوتوغرافي .
مان راي كان واحدا من الفنانين الأمريكيين القلائل الذين استجابوا لفن مارسيل ديشامب
حينما لجأ الأخير إلى نيويورك خلال الحرب وقد قدمه إلى الداديين بعد وصوله في الصيف
تضمن كتالوج المعرض مقدمات ثناء كتبها تزارا وإراجون وسوبو وإيلوار وارنست
وأرب وريمون ديسنای لم تخل من سخريات الدادا .

أقام مان راي في فندق ديزيكول Des Écoles بالقرب من شارع
مونبارناسBoulevard Montparnasse . وفي حجرته اخترع الرايوجراف Rayograph .
وجد أشياء عادية كان يضعها على ورقة تصوير فوتوغرافي ويتركها للضوء حيث تنطبع
على الورقة ظلالها البيضاء مكونة علاقات شكلية غريبة . ومن بعد ابتكر مان راي
السريالية الطباعية .

شهد عام ١٩٢١ انتشار دور العرض السينمائي حتى وصلت إلى ٣٢ دار عرض في
باريس^(١) . وكانت أغلب عروضها من هوليوود . كما شهد إنتشار موسيقى الجاز والأغاني
الشعبية الأمريكية .

(1) Ibid



جاك برينفير عام ١٩٢٢ .

في بداية ١٩٢٢ خطط بریتون لعقد مؤتمر دولي في باريس " لتحديد اتجاهات الروح الحديثة والدفاع عنها " . منطلقا من ملاحظة ابولينير في محاضراته عام ١٩١٧ . شكل بریتون لجنة تمثل مختلف الاتجاهات الفنية الحديثة ضمت الفنانين التشكيليين: روبير ديلوناي Delaunay الرسام الذي وصل التكعيبية بالاورفية^(١) Orphism أى أدخل التكعيبية في مجال التعبير عما وراء الطبيعية . وقد أوحى الاورفية لابولينير قصيدته " النوافذ " . كملضمت اللجنة فرنان ليجه Leger الذي

خلق اتجاهها خاصا له في التكعيبية واميدى اوزنفتان Ozenfant المدافع عن الاحكام الكلاسيكي بالإضافة الى جورج اوريك Auric وهو واحد من جماعة الستة " Les Six وجون بولان Paulhan سكرتير عام مجلة النوفيل ريفي فرانسيز . وروجر فيتراك Vitrac محرر مجلة " مغامرة Aventure " التي ضمت مجموعة من الشعراء الشباب تنتمي أفكارهم الى ابولينير و دوشامب وبريتون .

دُعي تزارا الى المؤتمر - الذي لم يعقد - لكنه رفض بل وعمل ضده . في فبراير نشر الداديون الذين دعوا للمؤتمر بيانا في مجلة " كوميديا " يرفضون فيه اشتراك تزارا " الدخيل من زيورخ " لكن بریتون لم يقر هذه الشوفينية . ورد تزارا في مارس بمقال نشره في " كوميديا " أيضا بعنوان " القلب ذو اللحية " تضمن هجوما على بریتون .

(١) الاورفية Orphism عقيدة إغريقية تقوم على اسطورة اورفيوس ، وتذهب الى أن الروح تمضى بعد الموت الى الجحيم ليحاسبها آلهة العالم السفلى ، وأن ثمة تناسخ للارواح يتكرر حتى تتطهر الروح تماما فتأوى الى الجنات المباركة ، وأن عقاب المذنب في الجحيم سينتهى إذا كفر المرء عن ذنبه قبل الموت ، أو كفر أهله وأصحابه عنه بعد موته . (د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ص ٣٤١) .

(2) Malcolm Haslam . Op. Cit.

وفي مارس نشر بيكابيا - الذى وجد بريتون في صداقته عزاء لحزنه على تهريج الدادا ومصيرها - بيانا أعلن فيه نهاية الدادا "احترس، أنهم مدعون". وذلك تأكيدا على تحرره من الدادا. وقد سبق لبيكابيا - في ١٩٢٢ - أن نشر بيانا آخر أعلن فيه انتهاء التكعيبية: "ليست أكثر من مضاربة تجارية" و"على جامعى اللوحات أن يحترسوا" (١).

وفي إبريل ودّع بريتون الدادا في مقالة بمجلة "أدب": "كل شيء إنتهى" واعتبرت نفس المقالة نعيًا للحركة نفسها. ثم دعى سوبو واراجون وإيلوار ليستجمعوا قناعاتهم القديمة "هل تذكرون أبولينير وبير ريفردى. أليس حقيقيا أننا ندين لهم ببعض قوتنا؟" (٢).

لقد أدرك بريتون منذ ذلك الحين أن وضعًا تاريخيًا قد بدأ يفرض نفسه، بحيث بات الأمر في حاجة إلى إيجاد ما هو أكثر إيجابية وقدرة على البناء من الحركة الدادائية ذات الاطوار الغريبة والسلوك الهدام. لذا فقد ارتسمت في ذهنه صورة مجلس يضم المثقفين ورجال الفكر، وبحيث يكون من شأنه "أن يضع صيغة موحدة لركائز الحداثة بعد أن يتم تنقيتها من أية شوائب".

كان بريتون صريحًا في الإفصاح عن نواياه ففى وسط ذلك التيار الجارف من الغموض والتشويش أخذ بريتون يحاول جاهداً أن يخلق النور وأن يكشف عن مناورات الدادا والأعيبها بعد أن كان المطاف قد إنتهى بها وبدأت كسفينية غارقة وقد أحاطت بها الأمواج من كل جانب، لذا فلقد برزت الحاجة إلى إعادة ترتيب الأوضاع. (٣).

في نوفمبر نظم بريتون لبيكابيا معرضاً في برشلونة والقى محاضرة في ليلة الافتتاح حول خصائص التطور الحديث ومكوناته. وفيها أكد تصميمه على الانفصال عن "مرتزقى" الدادا، واقترح إعادة "قوانين عهد الارهاب للتعامل مع مثل هذه الانحرافات العقلية!!" (٤).

(1) Malcolm Haslam . Op. Cit.

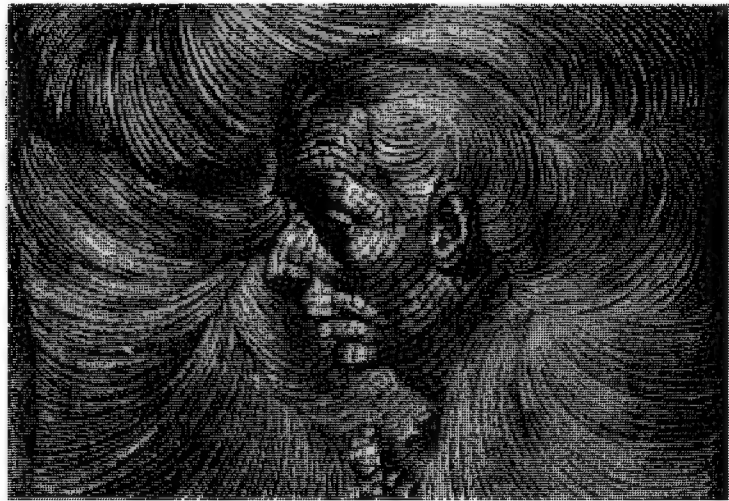
(2) I bid

(3) Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson. London . 1980. P 130

(4) Malcolm Haslam Op. Cit . P82



لوحة ماكس ارنست «لقاء الأصدقاء» والتي يصور فيها عام ١٩٢٢. ١٧ من أعضاء الجماعة السريالية .



صورة شخصية لماكس ارنست رسمها هانز بللمر عام ١٩٣٨ .

قبل ٣ اسابيع من محاضرة بریتون سارت قوات الفاشيست الى روما وأصبح موسولینی حاكما لایطالیا . واتسعت رقعة الشوفینیة التي یعادیها بریتون فی اوربا . فی فرنسا قاد شارل مورا Charles Maurras حملة ضد الجمهوریة الثالثة (١) مطالبا بعودة الملكية الوراثیة . وهاجم لیون دودیة Daudet البروتستانت والماسونین والیهود والمهاجرین مستحسنا وسائل موسولینی ومعجبا بها . والإثنان لم یخفیا احتقارهما للحكم الدیمقراطی .

فی نهاية ١٩٢٢ رسم ماكس ارنست - الذی أنتقل لیعیش فی باریس - صورة إسمها " لقاء الأصدقاء " . ضمت بورتریهات لعدد من الأصدقاء الذین شكلوا - بعد عامین من رسم الصورة - جماعة السریالیة ، رغم أنها ضمت أيضا من لم یدخلوا السریالیة مثل رافائیل Raphiel ویدیستوفسکی Destoevesky .

رسم ارنست الأصدقاء جلوسا أو وقوفا فی أوضاع عارضی الأزیاء " المانیكان " داخل منظر طبیعی بأسلوب قریب من تصویر او تشیللو (٢) الذی أحبه السریالیون . ضمت الصورة الأباء المؤسسين : بریتون ، وسوبو ، وآراجون وأنصارهم الأوائل : ایلوار ، ویری ، بالإضافة الى دیسنوس ، ورینیہ کریفل René Crevel ، الذی ساهم مع روجرفیتراس فی إدارة مجلة " مغامرة Aventure " والذی كانت لده معلومات فی الأسالیب الروحانیة ، وفرانکیل Frankel الذی إرتبط بشكل متقطع بالحركة وجون بولان Jean Paulhan الذی قام بتجارب فی اللغة أعجبت بریتون ، وجیورجیو دی کیریكو الفنان الایطالی الذی كان واحدا من ملهمیهم ، وآرب ، وبارجل Baargeld أعضاء الدادا فی كولونی Cologne وجالا ایلوار . كانت هذه الصورة إیذاناً بمولد السریالیة كحركة .

(١) الجمهوریة الثالثة تعبر یطلق علی نظام الحكم فی فرنسا فی الفترة من ١٨٧٠ حتى ١٩٤٠ ، وقد شهدت فرنسا فی ظل هذه الجمهوریة تقدما علمیا وصناعیا وتکنولجیا هاما ونموا اقتصادیا .

(٢) باولو اوتشیلو (١٣٩٧ - ١٤٧٥) مصور ومزخرف ایطالی إستخدم إحساسه بالقیم اللونیة واللمسیة فی ایضاح المسائل العلمیة فقط . كان ولعه الحقیقی بالمنظور ، وكان التвір بالنسبة له وسیلة لاكتشاف حلول لمسائل المنظور وإبراز قدراته فی التغلب علی المعضلات العلمیة . ومن ثم أنجز صوراً إحتال فیها علی أن یرسم أقصى ما یستطیع من خطوط یمكن أن تقود العین إلی مركز اللوحة . أشهر لوحاته هی ثلاثیة « معركة سان رومانو » المتفرقة بین الناشیونال جالیری فی لندن ومتحف اللوفر ومتحف أوفتزی . (د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ص ٤٨٤) .



رسم غلاف مجلة « أدب » Littérature للفنان قرانسييس بيكابيا ، عدد فبراير ١٩٢٣ ، وعدد يناير ١٩٢٣ .

في شتاء ١٩٢٢ وبعد مرور أكثر من ٣ سنوات على نشر " الحقول المغناطيسية " بدأ سرياليو المستقبل عقد جلسات روحية في منازل بريتون وبيكابيا . حضرها ديسنوس وبيري وموريس وإيلوار وارنست . كانوا يحاولون فيها الإبتعاد عن عالم الوعي والإستسلام لللاوعي .. حيث تتداعى الصور والكلمات بلا تحكم وإع من صاحبها . وكان روبرت ديسنوس مناسباً بشكل خاص للدخول بسهولة في حالة النشوة الروحية . أحيانا تكون الجلسات مرعبة . مثلما حدث عندما تنبأ كريفل بموت أصدقائه ، أو عندما حرضهم على الإنتحار الجماعي .

تزامنت هذه الجلسات مع ما أوردته الصحف اليومية حول التجارب التي كانت تجرى في جامعة السربون على الوسيطة " ايفا " Eva والتي حاولت فيها تجسيد وإظهار إشعاع جسم الوسيط . ورغم أن النتائج جاءت سلبية إلا أنها أيقظت الفضول العام . في نفس الفترة عرف الباريسيون امرأة عجيبة فتحت كشكا في سوق نادى فو بور لمعرفة الغيب . كما عرفوا واحدا من الدراويش الشرقيين إسمه غيليغيل Ghilighili إكتشفه الشاعر ليون فارغ Léon Fargue عندما كان الدراويش نائها حول باريس .

خلال ١٩٢٣ إبتعد سوبو عن بريتون وأفكاره . إنشغل بإدارة مكتبته وكتابة الروايات. كان سوبو شخصية غريبة : يطلب السجق من بائعات الزهور . يشد سلسلة الطوارئ في الاتوبيس ويسأل الركاب عن تورايخ ميلادهم . يذهب لبيوت أصدقائه ويسأل : " هل سوبو عندكم ؟ " . وأحيانا عندما تكون الشمس ساطعة يفتح مظلة المطر ويدعو فتاة لتحتمى من هطوله . كان يدعو زبائن المقاهى ليشاركوه الشراب دون أن يعرفهم .

بدأ أراجون وبريتون وكريفييل وديسنوس في المشاركة في " جريدة باريس - Paris Journal . بينما إزداد التفاف السرياليين حول بريتون. قال جاك بريفيير ذات مرة أن هناك سرياليين أحبوا بريتون كما يحبوا امرأة لكن بشكل آخر . بينما وصفت ادريانا مونيه Adrienne Monnier القوة التي يملكها بريتون على أصدقائه بـ " الشبق " ووصفت قسماته بـ " الملائكية " : رأسه مهيب يعلوه شعر بنى طويل كثيف ، شفتاه سميكتان وشهوانيتان . شَبَّه ماكسيم الكسندر بالأسد، وقال آخر : " التعبير في عينيه الخضراويتين بزرقة خليط من اللامبالاة والقسوة " . ومع ذلك كان ذكاؤه حادا وضميره حيا (١).

في مونمارتر إعتاد بريتون حياة بسيطة .. يقابل أصدقاءه ويتصل بالسرياليين الآخرين بشكل منتظم مرتين في اليوم في مقهى " سيرانو Cyrano " في النهاية الشمالية لشارع فونتين Fontaine " . أما شقيقه فكانت تبدو ذات جو اسطوري ، كمتحف كبير كما وصفها اندريه تريون André Thirion " علقت على جدرانها لوحات لدى كيريكو وبيكاسو وارنست ودى شامب وبيكابيا وأعمال من الفن الأوقيانوسى بالإضافة إلى الكتب المفضلة لديه وعلى رأسها كتب هيجل ودى ساد ولوتريامون .

من الهوايات التي مارسها السرياليون في تلك الفترة لعبة الكلمات التي كانت تساعدهم على إدراك الإمكانيات غير المستغلة - الكامنة في اللغة - وكانت هذه اللعبة تعتمد على التداعى الذي تثيره كلمة في ذهن المستمع فينطق بكلمة أخرى .. ويحاولون تأليف جمل من هذه الكلمات كيفما أتفق . كما إهتموا بالألعاب الحظ التي دعتهم للتفكير في عنصر الصدفة وإحترامها . ولم تكن هناك منافسة بينهم في هذه الألعاب . كما أدت هذه الألعاب الى زيادة تماسكهم أو ارتباطهم الداخلي فضلا عن الترفيه عن أنفسهم .

عندما قدمت مسرحية تزارا " قلب غاز " . قرأوا قصائد لايوار وكوكتو وحاول تزارا

(1) Malcolm Haslam . Op. Cit.

من خلالها إسترداد موقعه كقائد طليعى إلا أن المسرحية أثارت سخط بريتون ورأى أنها مزيفة . وكانت مناسبة لتفاقم التعبير عن الإفتراق إلى العداء مع الدادا ، إقتحم سرياليون خشبة المسرح أثناء العرض ونشبت معركة بينهم أدت إلى كسر ذراع بريتون وضرب ايلوار واستدعاء البوليس الذى طردهم . ثم طوّل ايلوار بتكلفة إصلاح الأضرار فقام برحلة الى روما حيث زار المصور والرسام جورجيو دى كيريكو وترك زوجته - جالا - للحمامين . وهرب بريتون أيضا من الإجهاد إلى مقاطعة بريتاني Brittany - حيث كتب بعض القصائد ..



روبير دسنوس اندرية ماسون عام ١٩٢٣ .

١٩٢٤ :

في فبراير ١٩٢٤ أقام اندريه ماسون (١) أول معرض فردى له في جاليرى سيمون Simon وقد تجمع حوله مجموعة من الكتاب والفنانين الذين أصبحوا سرياليين فيما بعد مع إحتفاظهم بهوية خاصة . وكانوا يزورون ماسون في مسكنه في شارع بلومية Rue Blomet حيث إعتادوا تدخين الحشيش وقراءة كتب الرحلات .



روبير دسنوس عام ١٩٢٢ .

(١) اندريه ماسون André Masson مصور ورسام ومزخرف فرنسى ولد عام ١٨٩٦ . ودرس في مدرسة الفنون الجميلة في باريس . بعد فترة تكعيبية دخل في عالم سخرى ثم انتمى إلى السريالية . وكان أول من رسم رسوما آلية (اوتوماتيكية) . كان يرسم بسرعة وتلقائية تلغى جزئيا دور العقل وتسمح بحرية اللاوعى ليبدع أشكالا غامضة يتألف فيها الإنسان والحيوان والأشياء . ومع ذلك استمرت في لوحاته آثار من التكعيبية .

واهتموا بنظريات وتطبيقات التصوف والفلسفات الشرقية . كان يسكن بجواره الفنان الأسباني خوان ميرو Jean Miro ولقد جذب دخولهما السريالية فنانين آخرين تدفقوا إليها. حدث نمو آخر لهذا الإهتمام حين إختفى بول ايلوار في نفس العام من باريس بسبب العلاقة الغرامية بين زوجته جالا وماكس ارنست . وعُرف فيما بعد أنه ذهب الى الشرق الأقصى . على أية حال لقد ذهبت إليه جالا وعادا معا .

هنا يجب أن نذكر أن هذا الإهتمام بالشرق لم يكن منفصلا عن الإهتمام العام بنفس الموضوع منذ بداية العشرينيات حين قدمت كتب ومقالات رينيه جينسو René Guénon non فلسفات الشرق للمتقنين الفرنسيين . وقد سبق أن أقيم في مارسيليا عام ١٩٢٢ معرضا للمستعمرات الفرنسية تضمن عروضاً فنية اسيوية .

شهد عام ١٩٢٤ مناقشات وأحداث جادة وهامة في تاريخ السريالية .. فقد كشف الخلاف بين السرياليين حول مساهمة اراجون في " بارى جورنال " عن حاجتهم الى منفذ لعرض مبادئهم . كما توقفت مجلة " أدب أو ليتيراتير " بعد صدور آخر عدد في يونيو . وفي اغسطس ناقش الشاعر والمسرحي ايفان جول Yvan Goll في مجلة " جورنال ليتيرير Journal Litteraire أو " الجريدة الأدبية " " مصطلح السريالية " موضحاً أنه منذ إبتكره ابولينير وهو ينطبق على : بليز سندرار ومارك شاجال وروبير ديلوناي وجاك ليبشتز . إلا أن جماعة شارع فونتين " جماعة بريتون " فندوا آراء جول في خطاب نشر في نفس المجلة في الأسبوع التالي (١).

في اكتوبر صدر أول عدد من مجلة تحمل إسم " سريالية " حررها ايفان جول وبول ديرمي Paul Dermée وفي نفس الشهر وزع بريتون بيانه الشهير والذي أعتبر البيان الأول للسريالية . كما افتتح مكتبا للبحث السريالي في شارع جرينيل Grenelle . في هذا البيان حدد بريتون السريالية بأنها " تلقائية فنية نفسية خالصة " Pure psychic automatism . وأن " الكاتب يجب أن يصبح " أداة تسجيل " لما يمليه عليه لاوعيه " . كانت السريالية في نظر بريتون ثورة ضد الأدب الذي أطاح بتقاليد الإنشاء المنطقي ، وثورة ضد الأخلاقيات البرجوازية التي خنقت اللاوعي وأهملت " اللاعقلانية " .

ساهم مكتب الابحاث السريالية في تأكيد هذه المقولات بشكل عملي . حيث دعا الجمهور لمشاركة السرياليين أحلامهم ورغباتهم أو أى خبرة أخرى مدهشة . وقال اراجون : " في

(1) Malcolm Haslam. op.cit

١٤ شارع جرينيل ، فتحنا بيتا رومانتيكيا صغيرا لأفكار غير قابلة للتصنيف ولثورات مستمرة " (١).

في هذا العام ، كان الهجوم السريالي على الرواية ، كشكل من أشكال التعبير الأدبي في أوج إحتدامه . وقالوا أن شكل الرواية كما تمثلت عند كاتب كبلزك مثلا الذي يروى حاجة الإنسان إلى المنطق والوصف يمكن من إستخدام تزييفات مضحكة .

في نفس الشهر - أكتوبر - نشر السرياليون كتابا عنوانه " Un Cadavre جثة " يهاجمون فيه الكاتب الفرنسي اناتول فرانس ، الذي مات في خريف نفس العام - ١٩٢٤ - . ساهم في الكتاب بريتون وراجون وإيلوار وسوبو . وأشاروا إلى قداحة ما أسموه بالجرائم التي إرتكبها اناتول فرانس . كان من وجهة نظرهم يسىء إستعمال اللغة وينقذ كلمات مهجورة ليعيدها إلى الإستخدام . ووجد اراجون لغة اناتول " تبجح عام بل أكثر من ذلك أنها توجد فقط وراء تقديرات سوقية " . وبعد أن وصفه اراجون بـ " دجال لعين للعقل " . تساءل : " من العار أن تمنح هذه الامة إسمها له . فهل هي حقيقة مسروقة بذلك ؟ " مشيرا إلى إسم " فرنسا " الذي يتطابق مع إسم اناتول " فرانس " .

لقد إتخذ السرياليون اناتول فرانس مثلا على الكاتب التقليدي ذى الأدب الفارغ المزيف . وهجوم السرياليين هذا على واحد من أبرز الكتاب واحبهم إلى القراء يومذاك ، لغت إليهم الأنظار ونبه إلى امكانياتهم في هدم " المقدسات " . لذا كان طبعيا أن يقف ضدهم كثيرون حتى أن الطالب لوى فوكسيل وصل غضبه إلى حد مطالبته بالمبارزة مع بريتون . كما غضب منهم جاك دوسيه إلى حد أن وصفهم " بالسفاحين " وطرد بريتون من العمل لديه .

ويعلق بريتون على هذا الحدث بقوله في كتابه حوارات : " إنقطع آخر خيط كان يربطنا بعالم منهار " (٢).

تحققت خطوة سريالية هامة أخرى في أول ديسمبر : صدر العدد الأول من مجلة لاريفو ليسيون سرياليسست " أو الثورة السريالية La Revolution Surrealiste يديرها بييرنا فيل وبنجامان بيريه . وبيريه Benjamin Péret (١٨٩٩-١٩٥٩) شاعر وكاتب فرنسي وصفه بريتون بأنه الأنقى بين السرياليين . وقد ظل مخلصا لبريتون حتى وافاه الأجل . واستطاع بيريه أن يفصل بين الشعر والعمل السياسى ، وله أعمال شعرية هامة أثرت في الشعر الفرنسي الحديث .

(1) I Bid , P 120

(٢) كميل قيصر داغر . مرجع سابق ص ٣٦

تضمن العدد الأول من مجلة " لاريفولسيون سيرياليست " تفسير أحلام ونصوص تلقائية (اوتوماتيكية) وبعض القصائد والمقالات . مع رسوم قليلة وبعض صور لمان راي . وحمل غلافها الأمامى شعار : " من الضروري لبدء عمل من إعلان جديد لحقوق الإنسان " . كما جاء في تقديم العدد : " إن السريالية لا تقدم نفسها على أنها عرض لمذهب ، إن بعض الأفكار التى تشكل نقطة إنطلاقها حاليا لا تسمح إطلاقا بالحكم المسبق على تطورها اللاحق " (١) .

تضمن العدد الأول أيضا تحقيقا عن الإنتحار . يدور حول إجابات عدد من محرريها على سؤال : هل الإنتحار حل ؟ . كان هذا التحقيق له دالتان : الأولى مشاركة السرياليين فى موضوع عام كان ظاهرة تزداد إنتشارا فى فرنسا فى تلك الفترة منذ أكد عالم الإجتماع اميل دوركهايم فى نهاية القرن الـ ١٩ إزدياد معدل الإنتحار . وأوضح أن الإنسان الحديث ضحية ظموحاته التى لم يستطع تحقيقها . كما أنه ضحية للفوضى الإجتماعية . وقبل صدور هذا العدد نشرت مجلة " لى ديسك فير " تحقيقا سألت فيه ١٢ شخصية عن نفس الموضوع . والدلالة الثانية هى تعبير السرياليين أنفسهم عن موقفهم من هذه القضية . وللتعبير عن موقفهم من المجتمع أيضا .

هنا يجب أن نذكر أن الإنتحار شغل بريتون وأصدقائه منذ إنتحار فاشى فى عام ١٩١٩ . وفى إجابته على سؤال مجلتهم إستشهد بريتون بكلمة " تيودور جوفروى Theodore Jouffroy " الإنتحار كلمة سيئة التشكيل ، الشخص الذى يقتل ليس نفس الشخص الذى يُقتل " .

حمل العدد الأول صورة جيرمين بيرتو Germaine Berton محاطة ببعض السرياليين وأصدقائهم . وهى سيدة شابة قتلت عام ١٩٢٣ ، ماريوس بلاتو Maruis Plateau قائد جماعة " أنصار الملك " المتشددة داخل حزب " لأكسيون فرانسيز " أو " الفعل الفرنسى " : ووصفها اراجون قائلا " إنها أكبر متمردة أعرفها ضد الاستعباد ، أكثر الاحتجاجات جمالا التى برزت ضد الكذبة البشعة للسعادة . "

(١) المرجع السابق ص ٣٧

LA RÉVOLUTION SURREALISTE



LE PASSE

SOMMAIRE

Une lettre : E. Gengenbach.

TEXTES SURREALISTES :

Pierre Brasseur, Raymond Queneau, Paul Éluard,
Dédé Sunbeam, Monny de Bouilly.

POÈMES :

Giorgio de Chirico, Michel Léris, Paul Éluard,
Robert Desnos, Marco Ristitch, Pierre Brasseur.

RÊVES :

Michel Léris, Max Morise.
Décadence de la Vie : Jacques Baron.

Le Vampire : F. N.

Lettre aux voyantes : André Breton.

Nouvelle lettre sur moi-même : Antonin Artaud.

Ces animaux de la famille : Benjamin Péret.

CHRONIQUES :

Au bout du quel les arts décoratifs ;
Louis Aragon.

Le Paradis perdu : Robert Desnos.

Léon Trotsky : Lénine : André Breton.

Pierre de Massot : Saint-Just : Paul Éluard.

Revue de la Presse : P. Éluard et B. Péret.

Correspondance, etc.

ILLUSTRATIONS :

Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson,
Joan Miró, Picasso, etc.

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IX^e)

ABONNEMENT.
les 12 Numéros :
France : 45 francs
Etranger : 55 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII^e)

LE NUMÉRO :
France : 4 francs
Etranger : 5 francs

Titre page of *La Révolution Surréaliste*, No. 5, 1925.

غلاف العدد الخامس من السنة الأولى من مجلة « الثورة السريالية » - ١٥ أكتوبر ١٩٢٥.

خلال العام التالي ١٩٢٥ إزدادت حملات السرياليين حدة ضد المؤسسات الفكرية الرسمية وضد الشوفينية والإستعمار .

في يناير ظهر العدد الثانى من مجلتهم " الثورة السريالية " ومن أبرز ما جاء فيه مطالبتهم بالغاء السجون والجيش : " إفتحوا السجون ، وسرحوا الجيش " .
وفي ٢٥ يناير أصدروا إعلانا مطبوعا يذكّر بعهد الثورة الفرنسية . أعلن فيه السرياليون أنه ليست لديهم نظرية خاصة في الأدب " لكننا قادرون تماما لو نشأت الحاجة لإستخدامها " . وأعلنوا قرارهم بضرورة القيام بثورة : " نحن نربط كلمة سريالى بكلمة ثورة " . ثم حذروا " العالم الغربى بشكل خاص ، السريالية سوف تفجر قيود العقل ولو أدى الأمر إلى استخدام مطارق حقيقية " (١).

في ابريل صدر العدد الثالث من المجلة . وحددوا فيه الجرائم الرئيسية للعالم الغربى من وجهة نظرهم وهى : البابا - رؤساء الجامعات والأطباء المسئولون عن مستشفيات الأمراض العقلية . لكنهم أشادوا بالدالاي لاما زعيم البوديين والمدارس البوذية Buddha في رسائل كتبها الشاعر انطونان ارتو Antonin Artaud والذي مثل في مسرحية لـ بيرانديللو Pirandello على نمط الممثل الصينى الكلاسيكى .. كما أنه أدار مكتب الأبحاث السريالى .

في مايو قدمت مسرحية اراجون " عند قدم الحائط " At the foot of the wall " . إلا أنها قوبلت باحتجاج من السرياليين أنفسهم . زاده أن بريتون لم يكن متحمسا بشكل عام للمسرح ولم يكن ليتعاطف كثيرا مع الكتاب المسرحيين السرياليين .

في يوليو صدر العدد الرابع من مجلة " لاريفيلسيون سيرياليسست أو الثورة السريالية " أعلن فيه بريتون أنه تولى مسئولية تحرير المجلة بمفرده . وحدد المبادئ العريضة التى بنيت عليها السريالية . تضمن هذا العدد مقتطفات طويلة من محاضرة كان اراجون قد ألقاها في مدريد ، والجزء الأول من مقالة بريتون عن الفن الحديث بعنوان " السريالية والتصوير " . فند فيه رأى نافيل من أنه ليس هناك تصوير سريالى .

شغلت السياسة مناقشات السرياليين صيف هذا العام . وبخاصة موقفهم من الشيوعية والتحالف مع جماعة كلارتي . لم يكن هناك فارق كبير في العقل السريالى بين الحماس للحب والحماس للفعل السياسى . وعلى الجانب الآخر كانت باريس تموج

(1) Malcolm Haslam Op. Cit



من اليسار إلى اليمين : جاك بريفيير ، وسيمون بريفيير ، اندرية بريتون ، وبيير بريفيير في باريس عام ١٩٢٥.

بالتحركات السياسية وبخاصة الشيوعية المتأثرة بالأحداث في الإتحاد السوفيتي والصين والصراع بين ستالين وتروتسكي .

في سبتمبر نشر بيان صاغه بريتون بعنوان *La Revolution d'Abord et toujours* " الثورة أولا ودائما " . في مقابل شعار جماعة الفعل الفرنسي " لاكسيون فرانسيز " " السياسة أولا " . بدأ البيان بتوضيح ضرورة الثورة ورفض الأفكار التي قامت عليها الحضارة الأوروبية ومناهضة الظلم الإجتماعي والطبقي .

أعيد طبع البيان في العدد الخامس من " الثورة السريالية " الذي صدر في أكتوبر . كما قدم بريتون مراجعة تروتسكي لسيرة لينين وخطاب من اندريه ماسون يؤكد فيه اعتقاده في ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحققها لينين ، وأعلن " مرة واحدة وللجميع : أن البوهيمي والثوري كلاهما داخل " (١).

(1) I Bid

في نوفمبر أقيم معرض للتصوير السريالي ، كتب كتالوجه بریتون وديسنوس، وبيكاسو وكلی وآرب وارنست وماسون وميرو ومان رای وبيير رو . وكان ارنست قد إخترع طريقة " الحك frottage " وتعتمد على وضع ورقة فوق أسطح غير مستوية " الخشب الحبيبي مثلا " وحك ظهرها ببطاشير .

الإ أن كمية المعارض التي شهدتها باريس لم تستطع تحويل إنتباه الباريسيين عن الموقف الإقتصادي الذي إزداد سوءا .

وفي عدد اكتوبر نشرت " الثورة السريالية " رسالة الكاردينال دييوا Dubois " إلى الباريسيين الكاثوليك " يناشد المؤمنين دعم الحكومة حتى لو فشلت في تلبية طلبات الكاثوليك بتشريع يضمن حقوقهم ، محذرا من أن البديل هو حكومة اشتراكية . وفي النهاية توعد أصحاب برنامج " الثورة أولا ودائما " مشيرا إلى الموقعين على بيان سبتمبر السابق ومنهم السرياليين .

ورغم إنتشار التنظيمات الدينية المسيحية منذ تأسيس الإتحاد الكاثوليكي القومي في منتصف ١٩٢٠ إلا أن الذي أزعج السرياليين فعلا هو إنتشار الإحياء الديني - الكاثوليكي - بين المثقفين ، والذي وصل ذروته في يونيو ١٩٢٥ بتحول جون كوكتو إلى الإيمان . وقد كتب في العام التالي خطابا الى صديقه جاك ماريتين قال فيه " الفن للفن والفن للجماهير كلاهما سخف ، أنا أطالب بفن من أجل الله " (١).

لكن إنضمام الأب جينجينباخ Abbé Gengenbach إلى السرياليين أعتبر انتصار لهم إزاء موجة الإحياء هذه . وهو قسيس جزويتي أحب ممثلة في مسرح الاوديون وتدخلت السلطات الدينية لتجرده من ثيابه الكهنوتية بسبب هذا الحب . وفي عدد اكتوبر من " الثورة السريالية " سرد كيف حاول الإنتحار بإغراق نفسه في بحيرة بسبب تخلي الممثلة عنه إلا أنه قرأ التحقيق الذي أوردته المجلة عن الإنتحار فعدل وقرر الكتابة إليها ليكشف للناس عن معاملة الكنيسة لخدمها .

: ١٩٢٦

في أوائل عام ١٩٢٦ - وبعد ما بدأ نشر مقالات بریتون حول السريالية والتصوير - إفتتح السرياليون في شارع جاك كالو Rue Jacques - Callot " جاليري " - صالة عرض خاصة بهم . وشغلت نفس الحجرات التي كانت تشغلها من قبل جماعة " كلارتي " .

(1) IBid

وأقيمت فيه معارض لمان راي وتونجي وماسون وارب وعرضت مجموعات من الفن الساذج يملكها بريتون وارجون وايلوار وغيرهم . وعرضت أعمال اوقيانوسية وأعمال من الهنود الحمر .

كما إرتبط بالحركة فنانون جدد مثل رينيه ماجريت René Magritte الذى أتى للإقامة فى باريس وايف تانجى Yves Tanguy وكلاهما تأثر بأعمال دى كيريكو أثناء إقامته فى باريس .

شهد عام ١٩٢٦ هجوم السرياليين على الفاشية . وعندما أهدى انجارتى Ungaretti شاعر صديق لابولينير - قصائده إلى موسيلينى - بعد فشل محاولة إغتياله - ناح ايلوار : " لكن الله - ال - خنزير يحرس موسولينى - ال - بقرة " (١) . كما هوجم سياسى محافظ على أعمدة " الثورة السريالية " عندما طالب بحكومة فاشية فى فرنسا .

فى ٤ مايو عطل السرياليون إفتتاح باليه روميو وجوليت (الذى صمم مناظره وملابسه كلا من ماكس ارنست وخوان ميرو) بسبب عدائهم لمدير الفرقة سيرج ديا جليف Serge Diaghilev ونشروا إعتراضهم فى " الثورة السريالية " .

فى سبتمبر نشر بريتون كراسة بعنوان دفاع شرعى Defence Legitime أوضح فيها فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم كحلفاء لجماعة " كلارتي " فى تعارض مع الحزب الشيوعى الفرنسى . وخيبة أملهم عندما لا يدعون إلى لعب دور هام فى النشاط الأدبى للحزب . كما أوضح إعتقاده بإمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين .

نحو نهاية العام طرد من الحركة السريالية سوبو وارنو بسبب مغامراتهما الفنية التى تعارضت مع أخلاقيات الحركة .. إتهم بريتون ارتو أنه أشاع عنه أنه -أى بريتون - أساء إدارة حسابات الجاليرى السريالى . وأنه إستخدم أموال الجاليرى فى الإنفاق على " يوكى " " Youki " ، وهى شقراء جميلة كانت تعمل فيه وتزوجت فيما بعد من ديسنوس . كما إتهمه بريتون بعمل تسويات مخزية ، وصداقته لجاك ماريتان الممثل الذى كان السرياليون يكرهونه . إلا أن مساهمات ارتو لم تتوقف فى مجلة الثورة السريالية . بينما إنهمك مع ارو Arou وفيترا Vitra فى الإنتاج المسرحى . وقد تضمنت أعمالهم معالم هامة فى تطوير الدراما الحديثة . بالإضافة إلى أن ارتو كان قد أوضح عدم رغبته فى " التورط " فى النشاط السياسى السريالى ..

(1) IBid



انطونات آرتو عام ١٩٤٨ ، وقبل عام واحد من وفاته .

في نفس الفترة عقد مؤتمر دولي عن البحث الجنسي في برلين نظمه الفريد مول Alfred Moll ونوقشت فيه الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والإجتماعية والجرائمية للجنس . ورفض فرويد ومؤيدوه الدعوة لحضور المؤتمر بسبب عدائه لنظريات مول . الا أن نفس المؤتمر أثار إهتمام بريتون في البحث الجنسي .

كان هناك دافع آخر - في الواقع - لإهتمام بريتون . ففي نفس الوقت قابل فتاة بالقرب من شارع لافاييت Rue Lafayette وبدأ يتابعها ، حيث قادتة إلى مغامرة غريبة ومرعبة ساهمت في تدهور العلاقات مع زوجته سيمون ، وكتب قصة هذه المغامرة في كتاب يحمل إسم الفتاة " نادجا Nadja " التي إنتحرت فيما بعد .

١٩٢٧ :

في يناير دخل بريتون وأراجون وإيلوار وبيرييه الحزب الشيوعي الفرنسي بعد مرورهم على لجنة إختبار . إلا أنهم - فيما بعد - إختلفوا مع الحزب بسبب موقفه المؤيد لطرد تروتسكي من الحزب الشيوعي الروسي .

وقد نشر ارتو مقالا بعنوان " في الليلة الكبيرة أو الخداع السريالي A La grande Nuit ou le Bluff surrealiste " يسخر فيه من انضمام بريتون وأصدقائه إلى الحزب الشيوعي .

تزايدت مشكلة الانضباط داخل الحركة السريالية مع تزايد أعداد المنضمين إليها ، وكان كل كاتب أو فنان أو سياسى ثورى شاب ينضم إليها بحثا عن حمايتها له ، لكن يحدث أن يتعارض تطوره الخاص مع مبادئ الحركة لذا كانت تحدث باستمرار عمليات انفصال عنها وانضمام إليها . رغم أن بريتون كان يعلق أهمية كبيرة على ضرورة تحمل الحركة للمخاطر الفكرية .

وشهد المنزل رقم ٥٤ شارع دى شاتو Rue du Chateau فى حى مونبارناس تطورا جديدا فى السريالية على يد جماعة شابة عاشت هناك . إستأجر البيت مارسيل ديهاميل Duhamel وعاش معه جاك بريفير Prévert وايف تانجى وجورج سادول الذى دفع الإيجار بدلا من ديهاميل . وارتبط بهم اندريه تيريون Thirion وكانوا أعضاء فعالين فى الحزب الشيوعى الفرنسى ..

هذا بينما نشرت جماعة شابة أخرى مجلة إسمها " اللعبة الكبيرة Grand Jeu . وقد قدم واحد منهم - روجيه جيلبير - ليكونت Roger Gilbert-lecomte طلبا بإلغاء الخدمة العسكرية موقعا من ٨٣ طالبا . بينما كان عضو آخر - روجيه فولان Roger Vaullond - يعمل فى مجلة " باريس - ميدى Paris - Midi " اليمينية . وكان الجميع منضوين تحت جناح السريالية فى تلك الفترة الأولى المضطربة فكريا ، والتى سرعان ما استقرت .

١٩٢٨:

تميزت سنة ١٩٢٨ بأنها سنة إكمال السريالية . كانت الحركة التى تنازعها الشهرة والشعبية هى حركة الإحياء الكاثوليكية . وقد صارت الكاثوليكية موجة العهد ، بسبب حركات الإهتداء والإرتداد . لكن ذلك لم يمنع السرياليين من الرفض الصارم لأى حل دينى لمشكلات الإنسان الحديث .

جمع بريتون مقالاته التى نشرها فى " الثورة السريالية " عن السريالية والتصوير ونشرها فى كتاب بنفس الإسم فى فبراير ١٩٢٨ وأضاف إليها مقالات أخرى . وجاء الكتاب دراسة هامة عن الفنانين السرياليين الرواد .

شهد هذا العام تزايدا جدليا فى الصراع بين الشيوعية وأعدائها فى فرنسا . فى مجلس النواب كوّن المحافظون أغلبية قوية وأنشأت الحكومة فرقا خاصة لمكافحة الشيوعية حتى أنه عندما اصطدم العمال مع البوليس فى منطقة " افرى Ivry " اعتقل ١٣٠٠ عامل وصدر

قرار بتحريم المظاهرات . وفقد الحزب الشيوعي الفرنسي نصف مقاعده في انتخابات هذا العام . كما فقد كثيرا من أعضائه - الأعضاء في جماعات أخرى مثل السريالية - بسبب نظامه الحزبي الصارم . ومن جهة أخرى صُدم كثير من أعضاء الحزب في مواقف السرياليين وبخاصة في الجنس والحب .

نشر أراجون بحثه حول الأسلوب ، وبدأ فيه مهاجما عنيفا للأدب الفرنسي الحديث . لقي الكتاب إقبالا جماهيريا ورشح ليكون واحدا من أكثر كتاب جيله تألقا .

كانت نانسي ابنة لورد وليدي كينارد Cunard واحدة من المعجبين . كان جمالها انجليزيا مميزا ، نحيفة ، نمشة ، شعرها جوزي . دعت أراجون لزيارتها فأحبها . في سبتمبر زارا فنيسيا . هناك كان هنري كرودر Crowder عازف بيانو في فرقة تطوف أوروبا ، وقررت نانسي إمتلاكه .. وجد أراجون فجأة نفسه وحيدا في مدينة غريبة . حاول الإحتصار في غرفته بالفندق بتناول جرعة مفرطة من المخدرات . إلا أن صديقا انجليزيا إكتشفه وعولج .

عندما عاد أراجون إلى باريس لم يكن قد شفى من نانسي . ذهب إلى جماعة شارع دي شاتو الذين رعوه خلال نقاشاته العاطفية . بعد ذلك - في نوفمبر - قابل أراجون سيدة روسية شابة في رفقة ايليا اهرنبرج Ilya Ehrenburg الذي إعتاد لقاءه في مونبارناس . كانت هذه السيدة متزوجة من فرنسي قابلته في موسكو أثناء الثورة وفرت معه عبر سيبيريا إلى الولايات المتحدة وتزوجا هناك . وعندما عاد إلى باريس إختلعت بالفنانين الطليعيين . كانت السيدة - " الزا تريولية " - تواقا للتعرف على أراجون ، وعندما تعرفت عليه انجذبت ، وأحبته . بينما كانت اختها " ليلي " Lili تهيم في روسيا بالشاعر الشاب " مايا كوفسكي " . إلا أن عواطف أراجون لم تكن رقيقة ، كذلك بريتون ، ومعا كتبا " كنز اليسوعيين The Treasure of the jesuits " التي قدمت في أول ديسمبر على مسرح أبوللو . كانت سلسلة من الإكتكتشات الهجائية قدمت ضمن الإحتفال بذكرى الممثل رينيه كريزتي Rene Cresté .

واحد من هذه الإكتكتشات دار حول مصرع أمين الصندوق العام للإرساليات المسيحية في أوائل العام . وآخر هاجم السياسات المالية للحكومة . و الثالث كان حنينا لذكريات الماضي القريب - سنوات الحرب - حيث نجد طالبين في الطب يهتمان بالتخيلات اللاواقعية .

ويعلق - مؤلف كتاب " العالم الحقيقي للسرياليين " على هذا العرض قائلاً : لو كان ارتو



صورة شخصية لرينية كريفل التقطها مان راي
عام ١٩٢٩.

أو سوبو هو الذي كتب هذا العرض لقوبل
بالمقاطعة والاحتجاج من بريتون
واراجون^(١).

بول ايلوار - أيضا - كان تائها في عذاب
رومانتيكي على الرغم من إنتهاء علاقة زوجته
- جالا - مع ارنست . وفي هذا العام ، عاد إليه
مرضه المزمن ، فذهبت معه جالا الى مصحة
في سويسرا .. إلا أن أيامهما الأولى لم تتكرر .
وعندما عاد الى باريس شعر بالإحباط
العاطفي إلى أن قابل " نيش Nusch " . ذات
يوم كان يتسكع مع رينيه شار René Char -
الشاعر السريالي الجديد الذي جذبه ايلوار إلى
الحركة - فأيا سيدة شابة كانت تتطلع إلى
تصوير ميرو المعروف في جاليري فاييت
Fayette فتحدث معها ايلوار ونادي

(تاكسي) أخذهما معا في رحلة لم تنته حتى مات الشاعر عام ١٩٥٢

في نهاية العام قدم ميرو ابن بلده الفنان سلفادور دالي Salvador Dali إلى السرياليين
تسبقة شهرته الثورية . حيث أدت قيادته - لجماعة ثورية ضمت الشاعر جارسيا لوركا
والسينمائي لويس بونويل في مدرسة الفنون الجميلة في مدريد إلى سجنه وطرده من
المدرسة .

١٩٢٩:

في بداية ١٩٢٩ كتب بريتون خطابا للسرياليين طالبهم فيه بالتفكير في أعمال مشتركة
والحرص على وحدتهم . وكان هذا الخطاب بداية عملية " تطهير " داخل صفوف
السرياليين .

في بداية العام أيضا زار " مايا كوفسكي " (٢) باريس وأقام له السرياليون حفلة في مقر

(1) I bid. P 194

(٢) فلا ديمير فلاديميروفيتش ماياكوفسكي Maiakovski شاعر روسي ولد في جورجيا عام ١٨٩٢ =



في اتجاه عقارب الساعة، أعلى من اليسار: ماكسيم الكسندر، لوى اراجون، اندرية بريتون، لويس
بونويل، جون كوين، بول ايلوار، مارسيل فوربيه، رينيه ماجريت، ألبرت فالنتين، اندرية ثيريون، إيف
تانجي، جورج سادول، بول نوجيه، كامى جومان، ماكس ارنست، سلفادور دالي. في الوسط تصوير من
رينيه ماجريت عام ١٩٢٩.

جماعة دى شاتو حضرتها الزا وارجون .. هناك بدأت الرومانتيكية في شعر اراجون تعبر عن واحدة من أشهر قصص الحب في القرن العشرين : الزا وارجون .

في ١١ مارس عقد اجتماع في بار " دى شاتو " - نفس الشارع الذي تقيم فيه جماعة دى شاتو - وقرأت فيه إجابات على خطاب بريتون . تحدث بريتون وريمون كينو بأسف عن تفضيل بعض الحاضرين للعمل الفردي . موضحا أن الفعل الجماعي فقط يستطيع تصحيح الإنحرافات الفردية . وحذر كينو من سقوط أدبهم وشعرهم في مذهب الشك Scepticism . حاول أعضاء جماعة " اللعبة الكبيرة " ضرب جماعة " دى شاتو " عن طريق مطالبتهم بمناقشة موقف السرياليين أعضاء الحزب الشيوعي من موافقة الحزب على طرد تروتسكي ونفيه من روسيا . إلا أن محاولتهم فشلت . بل أرغم أحدهم - " فييان Vailland " للموافقة على نشر تراجمه عن آرائه في الجريدة التي يعمل بها " بارى ميدي " . و إنتهى الاجتماع بوابل من الإتهامات والاتهامات المضادة مما أدى إلى إنشقاقات داخلية . الذين خرجوا من صفوف الحركة كان معظمهم من الشبان الذين لم يتزوجوا في رعب الحرب العالمية الأولى ، ولم يحسوا بإنقاذ بريتون للسريالية من عدمية الداذا .

أثرت هذه الإنشقاقات في بريتون . شعر بحاجة إلى إعادة تنظيم الحركة والعمل من أجل تماسكها وتأكيد مبادئ جديدة .. وبعد ٥ سنوات من البيان السريالي الأول كتب بريتون البيان الثاني ونشره في نهاية العام ، كما أعاد طبعه في العدد رقم ١٢ من الثورة السريالية . هاجم فيه الأعضاء المنشقين ، وأوضح المبادئ الجوهرية للسريالية . مضيفا إليها مبدأ " الضرورة الثورية " . ومناديا بالإعتقاد في " القوة الخفية Occultization للسريالية .

في ربيع العام تعاون دالي مع لويس بونويل في فيلم " كلب اندلسي Un chien Andalou " الذي عرض في يونيو على مجموعة صغيرة من المدعوين في استوديو ايرسيلين Ursulines ورحب به بريتون وأصدقائه كتحفة سريالية .

= ومات في موسكو عام ١٩٣٠ . غادر جورجيا عام ١٩٠٦ بعد موت والده ليواجه حياة صعبة في موسكو ، والتحق بالحزب البلشفي عام ١٩٠٨ . كان ماياكوفسكي الذي عاش حياته كالشهاب شاعر المستقبل في الاتحاد السوفيتي . أصدر عام ١٩١٢ مع ثلاثة زملائه البيان المستقبل : " صفقة على ذوق الجمهور " . ونشر عام ١٩١٥ قصيدته الكبيرة " سحابة في بنطلون Nuage en Pantalon " هاجم فيها " العالم كما هو " . وفي عام ١٩١٧ ، تأجج بالثورة ، فأصدر " ثورتى .. غناية للثورة " . وعندما مات لينين قائد الثورة الشيوعية تأثر ماياكوفسكي بشدة فكتب قصيدة أطلق عليها اسم " فلاديمير ايلتسن لينين " . لكنه لم يفقد تفاءله ، ولا إيمانه الثوري حتى أنه كتب قصيدة سياسية ثورية مباشرة عام ١٩٢٧ بعنوان " حسن " . ومع ذلك ، فقد ظل يواجه مشاكل شخصية وعداء من بعض الأوساط الأدبية والسياسية لإتجاهه المستقبل .. فيأنتحر .

هذا بينما فقد ايلوار جالا نهائيا خلال الصيف حينما زار دالى فى بيته على الساحل الشمالى لكاتالونيا - فى اسبانيا - هناك عثرت جالا على عبقرية جديدة - دالى - وإرتبطت به حتى مات .

فى هذا الصيف بدأ دالى يرسم عمله السريالى الأول الذى أطلق عليه ايلوار " المباراة الكئيبة " . وفى نهاية العام أقام دالى معرضا لأعماله السريالية فى جاليرى - فى باريس - كان يملكها السريالى البلجيكي كاميل جومان Camille Goemans .
فى نفس العام دعا الكونت نويى Viconte Charles de Noailles مان راي إلى فيلته فى جراس Grasse لعمل فيلم أطلق عليه راي " سر قلعة النرد " - Le Mystère du cha-teau de Dés .

١٩٣٠:

إستهل السرياليون العام الجديد بمعركة .. فى فبراير ١٩٣٠ أفتحت جماعة سريالية على رأسها بريتون نادى ليلي يسمى " مالدورو " - إسم قصيدة لوتريامون - وصاحوا فى الزبائن : " نحن ضيوف الكونت دى لوتريامون " ، فنشبت معركة طعن فيها رينيه شار فى فخذه .

وفى فبراير أيضا كان المخرج السينمائى الروسى الكبير ايزنشتاين فى باريس . صحبه ايلوار إلى مسرح الكوميدي فرانسيز لمشاهدة مسرحية كوكتو " الصوت الإنسانى " "Le voix humaine" فى أحد مشاهدها تتحدث ممثلة مع حبيبها فى التليفون . فجأة قاطعها ايلوار ملوحا بصحيفة صائحا : " قدر ، كفى ، كفى ، إنه ديبورد Desbordes على الطرف الآخر " .. ايلوار كان يشير إلى ديبورد الذى قيل أنه كانت تربطه علاقة جنسية شاذة بكوكتو . إلا أن الجمهور هاجمه - واحد منهم أحرق ركبته بسيجارة - وطرده من المسرح .

فى الشهر التالى تورط لوى اراجون فى معركة أخرى . عندما إنتحى مايا كوفسكى فى موسكو نشر اندرية نيفانسون Nevinson فى مجلة " نوفيل ليتيراتير " مقالا فسر فيه إنتحاره بإضطهاد الحكومة السوفيتية له . فذهب اراجون إلى منزله غاضبا ونشبت بينهما معركة أصيبا فيها : تورم وجه اراجون وكسرت ذراع نيفانسون .
بعد ذلك نشر ١٢ منشقا سرياليا كتيبيا بعنوان " جثة " " Un Cadavre " يهاجمون فيه بريتون ويصفونه بالكاهن Cure ووصفوه أيضا بالمنافق ومحب الحظائر . وقد إستخدم

المنشقون السرياليون نفس العنوان الذى إستخدمه بريتون لكتيب ضد اناتول فرانس : " جثه " . ورد عليهم بريتون فى الصيف بنشر طبعة أخرى من البيان الثانى إستشهد فيها بموافقهم قبل إنشاقهم . وحمل رد بريتون عنوان " فعالية ماقبل وما بعد " .

" لقد وسع البيان السريالى الثانى دائرة الفهم السريالى ، ومن أهم فضائله ان أعطى الفكرة المهمة التى تتحدث عن النقطة التى يجدر بالعقل بلوغها فى توحيد القوى والتأليف بينها . ويحس القارئ لدى مطالعة هذه الوثيقة ، أن المعركة قد مرت ، وأن هذا البيان تعبير دقيق فلسفى عما جاء فى المنهج القوى الذى أعلن عنه فى البيان الأول . وفيه يرفض بريتون رعاية الشعراء : رامبو وبودلير ودى ساد ، التى إعترفت بها السريالية فى أول عهدها . وفيه يفصل عددا كبيرا ممن كانوا معه ، ويوثق إرتباطه بالثوريين " (١) .

فى نفس الصيف ساهم دالى مع بونويل فى سيناريو فيلم آخر أنتجه الكونت نوى إسمه " العصر الذهبى L'Age dor " إشتراك فى تمثيله بعض الفنانين والشعراء السرياليين .

فى يوليو صدر العدد الأول من مجلة سريالية أخرى بإسم " السريالية فى خدمة الثورة " "Le surrealism au service de La Revolution" لم تكن تختلف كثيرا عن المجلة السابقة . إلا أنها أفسحت صفحات أكثر للمقالات النظرية والسياسية . ومنها مناقشة إنتحار مايا كوفسكى . ورسالة وجهها سادول وكوبين إلى كيللر Keller - طالب فى كلية عسكرية - يهينان فيها الجيش . وقد تعرض سادول بسببها للسجن ففر إلى موسكو . ومقالات أخرى تهاجم الكنيسة والإستعمار الفرنسى ونقد لكتب فرويد ومهاجمة الطب النفسى فى فرنسا .

فى اكتوبر سافر اراجون وإيلزا إلى موسكو وعاشا فى الشقة السابقة لـ مايا كوفسكى واتصلا بسادول . كما إشتراك اراجون وسادول فى " المؤتمر الدولى الثانى للأدب الثورى " الذى عقد فى خاركوف فى نوفمبر . وقد أصدر المؤتمر إشادة بالقيمة الثورية للسريالية . إلا أن الحزب الشيوعى الفرنسى أوقعهما فى فخ هناك أدى إلى إفتراق القطبين بريتون وارجون .

خلال هذا العام ، أنتج السرياليون أعمالا هامة . ذهب بريتون ورينيه شـأر وإيلوار - الذى حرمه البوليس من جواز سفره - للإستجمام فى منطقة فوكليز Vaucluse . هناك ساهم إيلوار مع بريتون فى كتابة " الحـمـل بلا دنس " "L'immaculée Conception" وهو بحث فى إمكانية الإبداع عند مستوى الجنون .. كما ألف ثلاثتهم قصيدة " أعمال

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص ١٥٩ .



من أعلى لأسفل : ماري بيرت ، ماكس ارنست ، لي ميللر ، ومان راي عام ١٩٣١.

بطيئة Ralentir Travaux " ونشرت لوحة
ارنست " حلم فتاة صغيرة طلبت الدخول
في الرهينة " . ولوحة دالي " المرأة المرئية "
اللتان شكلتا إضافة كبيرة للفن السريالي .
وبالإضافة إلى فيلم " العصر الذهبي " ، بدأ
اراجون وبريتون كتابة نص اوبرا "
فاوست الثالث " .

١٩٣١ :

في مايو ١٩٣١ أُفتتح في غابة فانسان
معرضا للمستعمرات الفرنسية . ضم هياكل
ومعابد آسيوية متعددة الادوار ومنتجات
مصنوعة من المواد الخام المنهوبة من

شعوب الهند الصينية ، وموسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات .

إشماز السرياليون من هذا المعرض وردوا عليه بتنظيم معرض آخر . وضع الحزب
الشيوعي الفرنسي تحت تصرفهم الجناح الروسي في معرض الفنون الزخرفية . وافتتحوا
فيه معرضهم تحت عنوان " الحقيقة حول المستعمرات " . يدافعون فيه عن شعوب
المستعمرات الفرنسية .

وقد أصدر بريتون في هذا العام " الاتحاد الحر L'union libre " بدون ذكر اسمه
ولاسم الناشر ، لكنه أعاد نشره في مؤلفات أخرى .

في نوفمبر إتصل هانز أرب وجياكوميتي بالسريالية وفي نفس الشهر نشر اراجون
قصيدة طويلة بعنوان " جبهة حمراء Front Rouge " في مجلة " أدب الثورة العالمية La
litterature de la Revolution Mondiale " . وقد هوجم عليها وأتهم " بالعمل على إفساد
الجيش والوطن " وتعرض للحكم عليه بـ ٥ سنوات سجن وأُثيرت ما اشتهرت بإسم "
مسألة اراجون " .

رغم خلافه مع اراجون بدأ بریتون في يناير ١٩٣٢ حملة لجمع التوقيعات على عريضة كتبها ترفض أى محاولة للسلطة في محاكمة شاعر على قصيدة كتبها . وجمع بریتون خلال أيام قليلة ٣٠٠ توقيع على عريضته التي جاء فيها : نحن نحتج ضد هذه المحاولة لمحاكمة نص شعري ، ونطلب التوقف فورا عن مقاضاة الشاعر " .

كان من بين الموقعين على العريضة بيكاسو ، وبراك ، ليجيه ، ماتيس ، لي كور بيزيه ، بريخت ، توماس مان ، لوركا . ووجد اراجون " سينياك " Signac يعرض عليه الإختفاء في منزله في إقليم بریتاني .

لم يكتف بریتون بالعريضة ، بل شعر أنه من المهم التعبير عن رأيه بوضوح أكثر فأصدر كتيبا حمل عنوان " بؤس الشعر La Misère de la Poesie " لكنه بنى دفاعه عن اراجون على أساس سرىالى . أى أن كتابة الشاعر السرىالى تأتى إستجابة مباشرة لما يمليه عليه لادعيه وبالتالي لا يمكننا محاكمة لادعى الشاعر . ومع ذلك سلم بریتون بأن قصيدة " جبهة حمراء " ليست سرىالية تماما .

في نفس الكتيب هاجم بریتون " التهريج الأدبي الذى لازم الكتبة المأجورين فى صحيفة "لومانيتيه" وهى صحيفة الحزب الشيوعى الفرنسى، والتي تصدر حتى الآن

إلى أن جاءت صدمة أخرى : في ١٠ مارس قرأ بریتون - بذعر - في لومانيتيه " أخبرنا رفيقنا اراجون أنه ليس له علاقة بالمطبوع المسمى (بؤس الشعر) الموقع من اندرية بریتون . ويرجو أن يكون واضحا له أنه يستنكر كل ما جاء في الكتيب . وما اثاره حول إسمه . كما يدين الكتيب لأنه ضد النضال الطبقي والثورى " .

وقد رد عليه بریتون بكتيب آخر حمل إسم " الدوارة " أو " نهاية مسألة اراجون " . فيه يضع اراجون خارج الحركة السرىالية . بينما تفرغ الأخير مع سادول وبونويل وآخرين للحركة الشيوعية .

وأصبح اراجون محررا في مجلة تسمى " النضال ضد العقائد الدينية " . ومع ذلك لم تنته العلاقة رسميا بين بریتون والحزب الشيوعى الفرنسى الذى إستمر في الهبوط . فحصل في إنتخابات هذا العام على ١٠ مقاعد فقط في البرلمان . بينما عاد الموقف الإقتصادى في فرنسا إلى التدهور وشهد بطالة وكساد . على الرغم من تتابع رؤساء وزراء اشتراكيين وراديكاليين .

شهد عام ١٩٣٣ تألق النازية في المانيا . وحمل أول شهوره تنصيب هتلر مستشارا لالمانيا بعد تزايد شعبية الحزب النازى . إنتشر تأثير النازية سريعا في فرنسا . وتشكلت تنظيمات نازية وفاشية عديدة منها " المنظمة الوطنية " التى هاجمت سينما " ستديو ٢٨ " فى العرض الأول لفيلم " العصر الذهبى " . ومنظمة " الشبان الوطنيين " المميزين بالبيريهاات الزرقاء والتى كان يمولها مليونير يدعى بيير تيتنجر Taitinger . وكان هناك " الفرانشيست " بقيادة مارسيل بيكار المعادين للسامية . كما شكل فرانسواكوتى منظمة " التضامن الفرنسية Solidarité Francaise " ..

فهو يفسر هذا تراجع المجلات الطليعية وعلى رأسها مجلة " السريالية فى خدمة الثورة " التى سجل شهر مايو الصدور الاخير لها ؟ . كما سجلت نفس الفترة اختفاء عدد من المجلات الطليعية الأخرى فى اوربا مثل " ميرز Marz " وديرشتيرن "Dur Stum" فى المانيا بسبب الأزمات المالية .

فى يونيو طرد السرياليون الذين دخلوا " جمعية الكتاب والفنانين الثوريين A.E.A.R " التى ساهم فى تأسيسها الحزب الشيوعى الفرنسى فى يناير . وفى نفس الشهر صدرت مجلة " كومين Commune " برعاية الجمعية وعمل اراجون كسكرتير تحرير لها . وجد السرياليون بعد إختفاء مجلتهم منفذا فى مجلة " مينوتور Minotaure " التى كان يديرها ادوار تيرياد Edouard Teriade والتى بدأ صدورها فى نفس الوقت الذى إنتهت فيه المجلة السريالية . كانت مجلة مختلفة كثيرا عن مجلات السريالية رغم إهتمامها بالأدب والفن وعلم النفس .

فى هذه المجلة عاشت السريالية مرحلة مختلفة من الازدهار . تحررت من ضرورات السياسة واندمجت أكثر فى هواجسها المفضلة . فيها كتب بريتون مثلا عن أحدث أعمال بيكاسو ، وناقش ايلوار شعر بودلير .

كما شهد هذا العام مولد حركة سريالية تشيكوسلوفاكية . وقدم فيكتور برونر الذى ولد فى بوخارست إلى فرنسا حيث شارك تانجى وجياكوميتى السكن وانضم للسرياليين وأقام أول معرض له فى جاليرى بيير ، كتب له بريتون مقدمة الكتالوج .

مساء ٦ فبراير ١٩٣٤ طوق بوليس الخيالة مظاهرات تجمعت في ميدان الكونكورد وضمت كثير من المحاربين السابقين . إلا أن جماعة " صليب النار " Le Croix de feu حاولت الهجوم على البرلمان من الخلف . وحاولت الجماهير الغاضبة على الحكومة قتل وزير البحرية . إستمر القتال بين المتظاهرين والبوليس حتى منتصف الليل . وأسفر عن قتل ١١ شخصا وجرح أكثر من ألف .. وقد قررت لجنة تحقيق أن هذه الأحداث " لم تكن مظاهرات عفوية بل عصيان مسلح حقيقى أُعد بدقة " (١) . وكان هذا واحدا من أكثر تفاعلات التنظيمات السياسية المختلفة وضوحا .

خلال اسبوع من هذه الأحداث ظهر كتيب إسمه " نداء للنضال " حاملا توقعيات السرياليين مع آخرين . كان النداء موجها للمتقنين ليشكلوا جبهة واحدة ضد الفاشية . في العدد الخامس من مجلة " مينوتور " الذى صدر في مايو نشر جون ليفى مقالة طويلة حول فيلم " كنج كونج " معتبرا إياه تحفة سريالية . و طور دالى نظريته في " البارانونيا كريتيك " . أى النقد الهذيانى أو النقد القائم على البارانونيا أو الهذيان الجنونى، وسوف نوضح هذه الفكرة فيما بعد ، مع تحليل رابليزيان Rabelaisian للوحة المصور والرسام الفرنسى ميلية Millet " صلاة البشار L'angelus " . وكتب د. جاك لاكان مقالة يوضح فيها المفهوم النفسى لأشكال البارانونيا في الخبرة حيث حلل الأختين بابان Papin - وهما خادمتين قتلتا مستخدميهما بوحشية بسبب إضطهادهما لهما ونشرت المجلة صورهما قبل وبعد الجريمة . بل ودافعت عنهما بسبب المعاملة القاسية التى سحقتهما .

نفس الشيء تقريبا فعلوه مع فيوليت نازيير Violette Naziere التى قتلت أبوها بالسم وحكم عليها بسجن طويل . نشروا مقالا يدافعون فيه عنها موضحين أسباب جريمتها بإغتصاب والدها لها وعمرها ١٥ عاما ودفعها لاجتراف البغاء حيث أصيبت بالزهري من أبيها الذى نقل العدوى إلى أمها أيضا . وتضمن المقال لوحة لدالى إسمها " بورتريه بارانونيا لفيوليت نازيير " .

في أغسطس تزوج بريتون من جاكلين لامبا . وفي نفس الشهر حدثت خطوة أخرى نحو القطيعة الكاملة بين الشيوعية والسريالية ، في المؤتمر الأول للكتاب السوفييت ، أذاع

(1) Malcolm Haslam Op. Cit P 231.



لوحة للفنان هيجو بعنوان «كوكبة نجوم» رسمها عام ١٩٢٥ وتصور ٦ من نجوم السريالية هم:
بول ايلوار واندريه بريتون - في المنتصف - وتريستان تزار وبنجامات بيريه ورينية كريفل ورينيه شار

اندريه زادنوف بيان الواقعية الاشتراكية الذى إختلف معه بريتون ، ونشر فى ديسمبر مقالة بعنوان " أخبار الشعر العظيم " فى مجلة مينوتور موضحا التعارض بين الشعر والمنفعة ومؤكدا على أهمية التلقائية (أو الألية) . هذا بينما بدأ تودد الحزب الشيوعى الفرنسى للإشتراكيين لتأسيس كتلة يسارية قوية ، لأقامة علاقات جيدة مع الإتحاد السوفيتى تحوطا لمواجهة الخطر القادم من المانيا النازية .

فى نفس العام ، ألقى بريتون محاضرة فى بروكسل ، عبر فيها عن إنقسام النشاط الفنى عند السرياليين إلى نوعين مختلفين ، وان اتخذ تعبيره شكلا أكثر تعميما : " هناك فى واقع الأمر مشكلتان قائمتان : الأولى هى مشكلة المعرفة والتى برزت فى مطلع القرن العشرين من خلال البحث فى كنه العلاقة بين الوعى واللوعى . وعلى ما يبدو فان إرادة القدر قد إختارتنا نحن السرياليين لكى نتصدى لهذا الامر ، فلقد كنا أول من حاول معالجة المشكلة مستعينين فى ذلك بطريقة مميزة خاصة بنا ، مازالت تبدو لنا حتى الآن كأحدى أقدر وأفضل الطرق لبلوغ الكمال . أما المشكلة الأخرى التى تواجهنا فهى مشكلة التفاعل على نحو مناسب مع المجتمع وقضاياها .

وفى إعتقادنا أن المادية الجدلية هى الطريق الأمثل للتعبير عن هذا التفاعل والذى لا يمكن أن نتقاعس عنه متى ظللنا على إيماننا بأن تحرير الإنسانية هو الخطوة الأولى نحو تحرير الروح . وأن تحرير الإنسانية لن يرى النور الا من خلال ثورة البروليتاريا " (١).

: ١٩٣٥

فى مايو ظهرت ثمرة من أهم ثمرات السياسة السابقة .. فقد وقعت معاهدة فرنسية - روسية وحشد الحزب الشيوعى الفرنسى إمكانياته لتدعيم سياسة فرنسا الخارجية . فى الشهر التالى - يونيو - عقد " مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة " فى قصر الميثواليتيه Palais de la Mutualité . نظمته لجنة ضمت بين أعضائها متعاطفين مع الثورة الروسية وكان من بينهم باربيس وجيد وبريخت والدوس هكسلى واراجون . رفض المؤتمر أن يتحدث أمامهم بريتون أو كريغيل الذى إنتحر بعد ذلك بينما كان المؤتمر منعقدا ، كانت ايطاليا تستعد لغزو اثيوبيا بينما يعيش ١٥ ألف فاشى فرنسى فى الجزائر تحميمهم الطائرات .

(1) H. Read . Op. Cit. P 134

وبدأت بوادر حرب عالمية ثانية .. حينما أعلن موسوليني إحتلال اثيوبيا صاغ بريتون بيان " هجوم مضاد Contre attaque " . " المعركة الواحدة للمفكرين الثوريين " ووقعه سرياليون ومتعاطفون معهم مثل جورج باتاي Bataille يدعو فيه إلى ضرورة القيام بثورة بروليتارية تصد المد الفاشي .

على الصعيد الفني شهد العام إفتتاح معرض سريالي دولي في براغ حضره بريتون وايلوار . كما شهد تطوير اوسكار دومينجيز Oscar Dominguez - الذي أتى الى باريس من جزر الكناري - لأسلوب نقل الرسم الملون أو الـ Decalcomanie بواسطة وضع سطح ورقة فوق أخرى عليها جواش وضغط سطحى الورقة حيث تنتج أشكالا غريبة وصورا مصادفة . وأقام في نفس العام معرضا لتصويره السريالي .

كما شهد العام عودة برونر الى بوخارست حيث كون هناك جماعة سريالية شارك في نشاطها حتى عام ١٩٣٨ .

١٩٣٦:

في مارس احتلت المانيا منطقة الراين . وذلك قبيل الإنتخابات العامة الفرنسية التي فازت بها الجبهة الشعبية - الإشتراكيون حلفاء الحزب الشيوعى الفرنسى - ورأس ليون بلوم الوزارة الجديدة . بعد الإنتخابات - مايو ويونيو - شهدت فرنسا موجة من الإضرابات بدأت في مصانع الطائرات حول باريس وانتشرت الى مختلف المصانع . لم يكن وراء هذه الإضرابات أى تنظيم وإنما كانت عفوية إحتجاجا على الأجور المنخفضة وظروف العمل السيئة . تفاوض بلوم مع المضربين ووافق على زيادة الأجور والأجازات .

في جاليرى راتو Ratton أقيم في مايو معرض سريالي . وفي يونيو أفتتح في لندن معرض دولي للتصوير السريالي فلقد كانت العالمية واحدة من الأهداف الرئيسية للحركة تساعد في هذا لغة الفن العالمية .

خلال العام أقام هانز بلمر Hans Bellmer ^(١) أول صلة له بالسرياليين في باريس حيث قرر البقاء فيها بعد موت زوجته . وأحضر معه من برلين كتاب صور فوتوغرافية يعرض دمي ذات تعبيرات جنسية مثيرة وصفت بأنها إثارة لأحلام " استحواذية تذكيرية " .

(١) هانز بلمر مصور فرنسى من أصل المانى (١٩٠٢ - ١٩٧٥)

في يوليو بدأت الحرب الأهلية الأسبانية وفي ١١ أغسطس كتب بنجامان بيريه الذي كان هناك - لبريتون : " لو أنك تستطيع رؤية برشلونة كما هي اليوم مزخرفة بكنائس حوائطها محترقة ، فقط هي المنتصبة ، سوف تبتهج مثل " (١).

اتصل بيريه بالفوضويين في برشلونة . بينما وقفت ضدهم الفرق المسلحة والرجال الذين وصلوا من روسيا . وأسرعت المانيا وإيطاليا بدعم فرانكو ديكتاتور اسبانيا . في سبتمبر أوضح بيريه في خطابه إلى بريتون أن الحكومة الشيوعية أعادت إحياء نظام برجوازي برشلونة .

كما طلب من بريتون نسخة من إعلانه ضد محاكمات موسكو للتطهير . في أكتوبر إبتهج بيريه لعلمه أن بريتون لم يوقع بيان التهنة للإتحاد السوفيتي على دعمه للجمهورية الأسبانية .

في هذا العام يعطى بريتون نظرية البانورامية - الشاملة - للحركة السريالية منذ بدايتها الأولى في عام ١٩١٩ عندما نشر كتاب الحقول المغناطيسية ، وحتى العام ١٩٣٦ : "مرت السريالية بحقتين أولهما ذات ميل صريح إلى تغليب الحدس والبدئية بينما تميزت ثانيتهما بغلبة العقل والتفكير العميق .

ويمكن أن نوجز تعريفنا للحقبة الأولى بالحديث عما سادها من إيمان بقوة سلطة الفكر وغلبته فوق كل شيء إذ عده السرياليون قادرا على تحرير نفسه بواسطة ما به من إمكانات وقدرات ، ولقد واكب هذا الاعتقاد ذبوع رأى آخر أراه اليوم من أشد الآراء إبتعادا عن الصواب ، وأعنى بهذا الرأى القائل بأن الفكر له السلطان المطلق على المادة .

أما تعريف السريالية الذي عرف طريقه إلى المعاجم - وهو التعريف المأخوذ عن مانيفستو ١٩٢٤ - فهو لا يضع في إعتباره سوى تلك النزعة المثالية الخالصة ..وهو في ذلك يوحى إلى بأننى كنت أخدع نفسى حينذاك إذ أخذت عن التفكير الاوتوماتيكي والذي لاينأى بنفسه فقط عن أى سلطان للعقل عليه ، بل إنه ينأى بنفسه أيضا عن " أية إعتبارات جمالية أو أخلاقية " وكان من المفروض على الاقل أن نقول (أية إعتبارات جمالية أو أخلاقية تصدر عن الوعى) ...

" ولم تكن هناك أية إتجاهات سياسية أو إجتماعية ذات كيان متماسك قبل عام ١٩٢٥ واعنى بهذا (ويجب التأكيد على هذه النقطة) قبل اندلاع الحرب المراكشية والتي أيقظت

(1) Malcolm Haslam . Op. Cit . P 234.

فينا مرة أخرى تلك الكراهية التي كنا نكنها بوجه خاص لما تفعله النزاعات المسلحة بالإنسان ، كما أنها وضعت نصب أعيننا فجأة ضرورة القيام بإحتجاج جماهيري ، لذا فتحت شعار La Revolution d'Abord et Toujours (الثورة أولا ودائما) إتحد السرياليون الحقيقيون مع ٣٠ من رجال الفكر الآخرين لكى يعبروا عن سخطهم وإحتجاجهم ، وكان ذلك فى أكتوبر ١٩٢٥ ، وعلى الرغم من أن هذا الإحتجاج كان إحتجاجا ذا أيديولوجية مشوشة ومضطربة إلا أنه قد شهد التخلص من طريقة تفكير بأكملها وميلاد إعتبارات أولية جديدة كان من شأنها أن تحدد المسار المستقبلى للحركة ككل " ... (١)

١٩٣٧ :

فى هذا العام وضع مصمم الأزياء شياپاريللى Schiaparelli زهورا على مانيكان من الجبس ملونة بالأحمر والوردى وسماها " صدمة " . رسم دالى رسوما فى صندوق من القماش الرمادى ووضعه فى محل شياپاريللى كما طبعت بعض تصميماته على ملابس نسائية .

حينما أرسلت ماى وست Mae West مودىلا لها من الجبس إلى شياپاريللى قام دالى بتصميم كنبه على شكل إستدارة شفيتها . كما قام ليونور فينى Leonore Fini بعمل رسوم سريالية مصقولة لمحلات أزياء ، وصمم زجاجة عطر لشياپاريللى . لقد انتشرت التصميمات والرسوم السريالية فى الزخرفة والديكور، حتى ديكورات المنازل . فى ربيع العام هوجمت مدينة جرنیکا - الأسبانية الصغيرة - بالقنابل .. وخلدها بيكاسو بلوحته المشهورة بذات الاسم ، كما خلدها ايلوار فى قصيدة له .

وفى هذا العام أصدر بريتون " القصر المرصع بالنجوم Le Chate éu étoile " و " الحب المجنون L'amour Fou " وكذلك " من الدعابة السوداء De L'Humour noir " .

١٩٣٨ :

فى يناير ١٩٣٨ أفتتح المعرض الدولى للسريالية الذى نظمه بريتون وديشامب فى جاليرى الفنون الجميلة ، بناء على طلب صاحبه جورج وايلدينشتين George Wileden stein . رغم أن المعرض لم يكن من المعارض التى إعتاد الجاليرى أن يقدمها ، إلا أنه جاء

(1) What is Surrealism ? Trans . David Gasscoyne, London. 1936. PP . 50-1

بمناسبة سلسلة معارض نظمها للحركات الحديثة في الفن، إنتصبت في المعرض دمي من الجبس زخرفت كل واحدة على شكل أحد الفنانين .

وكان هدف المعرض إدهاش المتفرج وإستفزاز مشاعره وإثارة رغباته المكبوتة . تدلت أجولة فحم من السقف . في كل ركن من الصالة الرئيسية كانت هناك أسرة كبيرة مغطاة بملاءات مبقعة ومكرمشة . في واحدة منها كانت تتلوى الممثلة هيلين فانل Helen Vanel وأحيانا تقفز لتلطح نفسها بالدجاج . بالإضافة إلى عرض اللوحات السريالية وسط جومن الموسيقى الغربية الآتية من المراكب الراقدة على ضفة نهر السين .

ناقد مجلة " نوفيل ريفي فرانسيز " كتب عن المعرض موضحا عدم سعادته برؤيته ، فهناك " ادعياء محترفون ورؤساء حق إلهي في الخزي وخدم مدنيون في حاجة لإعادة تأهيل وثوريون مزيفون .. الخ (١) .

بالنسبة لبريتون ذكرته ليلة الافتتاح بسنوات الدادا حيث " العدو الأكبر كان الجمهور " .

في فبراير ذهب بريتون الى المكسيك ليحاضر حول الأدب والفن . كان على علاقة بالرسم المكسيكي ديجو ريفيرا Diego Rivera الذي رتب له لقاء مع تروتسكي حيث كان يقيم هناك . وبعد ساعات طويلة من المناقشات بينهما - بريتون وتروتسكي - إتفقا على إصدار بيان " نحو فن ثوري مستقل " لكن توقيع تروتسكي لم يظهر عليه وظهر بدلا منه توقيع ريفيرا . وقد نشر البيان في يوليو وتأسست مؤسسة بنفس الاسم " الفن الثوري المستقل " .

هناك سمع بريتون أن ايلوار ساهم بقصائد في مجلة كومين Commune التي يراها الحزب الشيوعي الفرنسي . فور عودته إلى باريس ، في منتصف أغسطس ، أنب بريتون ايلوار على تأييده للشيوعيين وكان هذا سببا لإنهيار صداقتهما . وسرعان ما كسر ايلوار العلاقة مع السرياليين ولحق باراجون في الحزب الشيوعي الفرنسي .

في سبتمبر ظهرت كراسة بعنوان " لاحتريكم ولا سلامكم " موقعة من " الجماعة السريالية " هاجمت فيها كلا من الفاشيين والشيوعيين . بعدها بثلاثة أيام وقع اتفاق ميونخ وأمر هتلر باقتحام تشيكوسلوفاكيا .

في أغسطس ١٩٣٨ تعرض الرسام الروماني برونر في باريس لحادث وحشي كشف

(1) Malcolm Haslam, Op. Cit.

عن مصادفة غريبة . كان اثنان من أصدقائه يتناقشا بحدة فقذف أحدهما الآخر بكأس
إرتطم بوجهه برونر وأتلف عينه اليسرى .. والصدفة أنه كان قد رسم قبل ٧ سنوات -
١٩٣١ - صورة لنفسه Self portrait - تبدو عينه اليمنى مفقوعة ويسيل منها الدم ،
وتبدو للمشاهد في جهة اليسار.

في هذا العام وافق بريتون - تحت ضغط أزمته المالية - على العمل مديرا لجاليرى
جراديفا "Gradiva" الذى رسم أبوابه دى شامب . وفي أكتوبر حاضر بريتون وأيلوار في
الكوميدي فرانسيز عن مستقبل الشعر.

السنوات التالية

نتوقف الآن عند نهاية ١٩٣٨ .. ونشير إلى أن العامل التالى - ١٩٣٩ - حمل بداية
مرحلة عالمية جديدة .. في أول أغسطس وقعت معاهدة عدم إعتداء بين الاتحاد السوفيتى
والمانيا وكانت إثباتا - محزنا - لوقف بريتون السياسى . وفي أول سبتمبر غزت المانيا
بولندا وأعلنت فرنسا التعبئة .. إنها الحرب العالمية مرة ثانية و... في ٢٣ سبتمبر مات
فرويد لى لندن.

ليس معنى توقفنا عند نهاية ١٩٣٨ أنه لم تحدث بعد ذلك تطورات سريالية .. ولكن
معناه أن مرحلة التكوين والنضج إنتهت .. بينما تسربت السريالية في انحاء العالم المختلفة.
وسببت أحداثا وأخذت أشكالا وأطلقت مناقشات وآراء مختلفة .. بدليل أن الطلاب الذين
قاموا «بثورتهم» في باريس خلال مايو ١٩٦٨ ضد حكم الرئيس شارل ديغول رسموا
على حوائط الحى اللاتينى صورا لبريتون وكتبوا مقتطفات كثيرة من كتاباته .. أكثر مما
كتبوا لماركس أو لينين.

فيما يتعلق بـ «بريتون» بالذات .. فقد إستمر في العطاء الفكرى حتى وفاته في ٢٨
سبتمبر ١٩٦٦ - نفس اليوم والشهر الذى توفى فيه جمال عبد الناصر بعد ذلك بأربع
سنوات - مثل إصداره المجلات ، كما فعل في الولايات المتحدة الأمريكية عندما أصدر عام
١٩٤٢ مجلة سريالية بإسم في . في . في (VVV) . وفي نفس العام كتب مقدمات لبيان ثالث
عن السريالية.

ويبدو أن المحاضرة التى القاها بريتون في جامعة ييل الأمريكية في ١٠ ديسمبر ١٩٤٢ -
عندما كان يعمل في مكتب الإستعلامات الحربية الأمريكية - أعتبرت بمثابة بيان سريالى
ثالث . وتضمنت عرضا مجملا لما جاء في البيانين الأول والثانى . يصف والاس فالى بريتون

ومحاضراته تلك قائلا : " تكلم بريتون بالفرنسية مما جعل متابعة المحاضرة أمرا عسيرا على الكثير من المستمعين ، بل إن بعض المقاطع كان غامضا حتى بالنسبة الى الذين يجيدون الفرنسية ، إذ أن لغة بريتون مصقولة جدا ومعقدة ، أما أفكاره فقد كان من الميسور فهمها لو أنها صيغت بكلام بسيط ، لكنها بدت في لغته ذهنية شديدة التجريد .

وكتابة بريتون تخلو من العبارات السهلة الواضحة ، أو المنقولة ، وقد كانت محاضراته في ييل نصا مكتوبا . في أثناء المحاضرة كانت شرائح تضم أشهر لوحات السرياليين تعرض على شاشة ثبتت على الجدار فوق رأس بريتون . حاولت في البداية ، شأن غيرى ، أن أكتشف العلاقة بين المحاضرة والصور المعروضة . لكن سرعان ما اتضح أنه لا وجود لاية علاقة مباشرة بينهما ، إذ ان الصور لم تكن تمثل المحاضرة . كانت خلفية ملونة متحركة لاغير : كانت بمثابة محاضرة وصورة يمكن ان يتابعها المستمع إذا ما اعتراه الملل من الاستماع الى المحاضرة الشفوية أو تعذر عليه الفهم .

كان مظهر بريتون مهيبا نبيلًا ، وكان من السهل أن يشهد له بدور زعيم السريالية والناطق بإسمها وفيلسوفها . رجل جسيم برأس وسيم مهيب ، وملامح رصينة ، حتى أنني لا أذكر أنه خرج مرة عن وقاره وابتسم . كانت حركاته وقورة مقتصدة . أما صوته فرنان جميل . وفي ختام المحاضرة ألقى أشعارا لابولينير وتزارا واليوار ، وبيرييه ، وقصيدة من شعره ، ولم أسمع قط شاعرا يلقي الشعر بمثل تلك الروعة .

كان بريتون يعي تمام الوعي غرابة تلك المناسبة وتفرداها :

حرب عالمية تدور ، وهو في المنفى ، لأن وطنه تحت سلطة حكومة فيشى والنازيين ، يتكلم عن السريالية ، في مدينة ريفية من ولاية نيوانجلاند ، أمام جماعة من الطلاب الأمريكيين ، يبقى هاجسهم الأول الرحيل الوشيك مهما بلغت درجة حماسهم وإهتمامهم برؤية زعيم السريالية الشهير . وحتى إن كانوا قد عرفوا أسماء ابولينير وبريتون ولوتريامون ، فإن أسماء أخرى مثل ، واد القنال ، وستالينجراد ، وليبيا ، تحتل في أذهانهم المنزلة الأولى . غير أن بريتون بسبب غرابة ذلك الظرف ، لم يستطع أن يبرز بعض وجوه السريالية التي يبدو أنها من أهم وجوهها .

لقد أشاد بجاذبية السريالية الدائمة بالنسبة الى الشباب . وقد ظلت السريالية حية بسبب النبوغ الذي يقتزن بالشبان . وكان بريتون والسرياليون الأوائل شبانا ، كما أنهم أظهروا ثقة عظيمة بالعابرة الشباب " (١) .

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص ١٤٦ ، ١٤٧

عام ١٩٤٨ أسس بريتون مجلة سريالية أخرى في فرنسا باسم " نيون Neon". وعام ١٩٥٢ أسس مجلة " ميد يوم Medium". وعام ١٩٥٦ مجلة " السريالية بالذات Le" "Surrealisme, Même" واستمرت حتى عام ١٩٥٩. وعام ١٩٦١ أصدر مجلة باسم " العنف (أو الأذى) ، فعل سريالي La Brèche; Action Surrealiste" واستمرت حتى عام ١٩٦٥.

كذلك لم يتوقف اندريه بريتون عن تنظيم المعارض مثل معرض ١٩٤٢ في الولايات المتحدة الأمريكية ، ومعرض ١٩٤٧ في باريس ، ومعرض ١٩٥٩ السريالي الدولي حول موضوع العشق ، ومعرض ١٩٦٥ الدولي أيضا في باريس .

جاء المعرض السريالي العالمي الذي أفتتح في باريس في يوليو ١٩٤٧ في جاليري " ماجت " ، تأكيدا جديدا على استمرار الحياة في صفوف السرياليين ، ودفعاً للتهمة القائلة بأن القضية السريالية قد همدت ودفنت . أقيم المعرض بإشراف مارسيل دوشامب واندريه بريتون ، وتولى المهندس الأمريكي فردريك كايزلر أمر الانشاءات والديكورات . وقد كان هدف المشروع الصريح الشهادة للتآلف الدائم بين الفنانين السرياليين ، وبالأخص ، لمنهج فنهم وإرتقاء هذا الفن . وقد أكد الإعلان الأول عن المعرض حقيقة كون الحركة السريالية بحثاً عن أسطورة جديدة للإنسان ، وكون المعرض قد نظم بطريقة تبين مراحل الحركة . كان الدور الأرضي مخصصا لمعرض يمثل مراحل ماضية ، ويتناول " السرياليين على الرغم منهم " ، وقد ضم أعمالاً لأشخاص سابقين على السريالية أمثال بوش وأرسمبالدو وبليك وكارول ، وأعمالاً لمعاصرين التقوا بالسريالية في مرحلة من مراحل حياتهم الفنية . كما أصدر بريتون كتابا يناقش فيها الفن والأدب والسياسة ومراحل حياته من وجهة نظره كما في كتاب " أركان IV " الذي بدأه عام ١٩٤٤ . وإشتراكه بالكتابة في الصحيفة الفوضوية " لي ليرتير " ثم صحيفة " لوموند ليرتير " واستمر في كتابة الشعر والمنشورات السياسية الملتزمة بالحرية كما فعل عندما أصدر بيان " الحرية كلمة فيتنامية " ، وبيان " المجر شمس مشرقة " عام ١٩٥٦ الذي شارك فيه عدد من الفنانين والأدباء ، بالإضافة إلى مواقفه العملية مثل تضامنه عام ١٩٥٨ مع رافضي الخدمة العسكرية للقتال ضد الجزائريين .

خلال سنوات الحرب العالمية الثانية لجأ بعض قادة السرياليين - ومنهم بريتون - إلى الولايات المتحدة الأمريكية . كما تأثرت السريالية بثقافة ما بعد الحرب . في فرنسا نفسها قدم سارتر وكامى بعد ١٩٤٥ نظرة ثورية لم تتطابق مع كل نقاط السريالية لكنها لم



لوی اراجون مع تیودور فرانکیل



ایلزا تريولى مع بول ايلوار وترىستان تزارا ولوى اراجون فى تولوز عام ١٩٤٦ .

تستطع إخفاء ومضات الأفكار السريالية . وكثير من الأدب والفن التشكيلي والسينما فيما بعد الحرب الثانية تدين للسريالية مثلما استفادت وسائل الإتصال الجماهيرية من إستخدام أساليب السريالية في جذب الإهتمام والترويج للسلع . كما لم يتوقف دخول فنانين من مختلف دول العالم تقريبا إلى عالم السريالية حتى اليوم .

" لقد كان هناك ميل واضح طوال تاريخ السريالية إلى إعتبارها قضية ، بل معركة . فمظاهرها الخارجية أو المغالى فيها تؤثر في حياتنا اليومية أكثر مما نتصور . فلقد تأثرت الإعلانات وأفلام السينما بالسريالية كما تأثرت بها الملابس النسائية ولاسيما القبعات . وكذلك أفلام الصور المتحركة من أمثال " بارنابى " Barnaby . إلا أن تأثيرها العميق كقضية وأسلوب حياة قد اقتصر على عدد قليل من الناس " (١) . وهذا نلاحظه عند مراجعة حركة الفن التشكيلي الحديثة في أية دولة ..

ولا يخلو مهرجان تشكيلي دولي كل فترة من أن تحتل السريالية إهتمامه الأول مثلما كانت نجم بينالى فينيسيا عام ١٩٥٤ - بعد أن كانت التعبيرية هى نجمه في الدورة السابقة - ١٩٥٢ . ودعت إدارة البينالى ماكس ارنست وميرو وارب للعرض في حجرات خاصة أعدت لهم في الجناح الايطالى الرئيسى . وفي مقدمة الكتالوج يرى البروفيسور رولدوفو باليشيني Rodolfo Pallucchini أنه مازال هناك شئ حيوى في هذه الحركة وأن المعرض نفسه دليل على هذا الرأى . وقد أثرت السريالية في عدد من الأدباء المشهورين في العالم الذين لم ينخرطوا في حركتها أو أتوا بعدها .

هنرى ميلر - مثلا - الذى يرى والاس فالى أن نتاجه أكثر انطباقا على السريالية . فكتاب " مدار الجدى " Tropic of Capricorn ، وهو الذى يفضل ميلر على سائر كتبه ، يوافق المذهب السريالى . إذ أن شخصية مونا غامضة مبهمة مثل نادجا ، يتم البحث عنها بمثل الأساليب الأسطورية التى يبحث فيها " عاشق ابولينير المعذب " عن حبيبته وكأنها تمثل المرأة وسر الوجود ، أو الدافع الخفى الذى يتبعه الرجل في شوقه إلى المطلق . ولما إطلع ميلر في باريس على نتائج السرياليين وعلى بيانات بريتون خاصة ، إنجذب إلى السريالية بشدة ، ومع أنه لم ينضم قط إلى الحركة ، كان دوما يعبر عن إهتمامه بها وقربته منها .

ولارىب أن نهج ميلر في الكتابة يقترب من المنهج السريالى إلى حد بعيد في لحظات

(١) والاس فالى . المصدر السابق ص ٢٥٩ .

الحمية والحرارة ، أن ينبجس في دفقات غزيرة وكأن الكاتب منوم مغناطيسيا وموجه ، تملى عليه الكلمات إملاء . فهو لا يفرض على سرده شكلا تصوره مسبقا ، لأنه هذيان أكثر مما هو سرد . وفي أروع مقاطع ميلر ، التي هي أناشيد ديونيسية من النثر الغنائي ، عاشها الكاتب ، مشحونة بصور سريالية جاء بها التداعي الحر مسوقة بسلاسل من الكلمات والأسماء تكون خلفية تنمو عليها الصورة وترتكز إليها ، في هذه المقاطع يوحى ميلر بأنه يُعمل روحه ، يكشف عنها على نحو لم يبلغه غير قلة من الكتاب ، موضحا بذلك إمكانات السريالية التي لا تنتهى . إن بحثه و " قلقه " دينيان وروحاني أكثر من قلق السرياليين الأوائل وبحثهم ، فهم أقرب إلى ما رأينا عند لوتريامون ورامبو . وذات يوم ، عندما تستنفذ المجادلات الاخلاقية الفارغة الزائفة التي تدور حول آثار ميلر ، في أمريكا وفرنسا ، سوف يعاد النظر في هذه الآثار ولسوف يرى فيها التعبير الغنائي العظيم عن عالمنا الغارق في الغسق .

يمكن أن نقرأ كتاب ميلر " الربيع الأسود " Black Spring كمثال على النثر المكتوب بحرية نادرة ، بحرية سريالية ، حيث تجاور الطوارئ والمصادفات الدراما ، وحيث تملأ الأحلام المشاهد السريعة التبدل . فميلر يعيش دراما الطفولة باستمرار ، دراما العنبر الرابع عشر في بروكلن . يقول ، إن " كل إنسان ، هو صحراؤه المتحضرة ، جزيرة ذاته التي يتحطم عندها " . ويبدو أنه يعتبر كل أثر فنى طيرانا ينأى به عن جزيرة الذات هذه ، ويشير الى أمثلة كلاسيكية تجلت عند ملفيل ورامبو ، وهنرى جيمس ود . ه . لورانس .

في أحد فصول " الربيع الأسود " ، مقطع يقع في عشرين صفحة بعنوان " الملاك علامتى الخفية " The Angel is my Water Mark هذا المقطع من زاوية ما ، بحث في النهج السريالى للتأليف . فيه يروى ميلر كيف صور علامة خفية . أحس أنه يرغب في علامة خفية فيصور واحدة . بدأ بتصوير حصان . (كانت في غياهب ذهن ميلر صورة الجياد الإيتروسكية التي شاهدها في متحف اللوفر) . في مرحلة من مراحل الصورة يشبه الحصان أرجوحة ، ثم يضيف اليه خطوطا فيتحول إلى حمار وحشي . ويضيف إلى الصورة شجرة ، وجبل ، وملاك ، وبوابات مقابر . هذه هي الأشكال التي ظهرت على الورقة بصورة غير متوقعة . أخضع الورقة لعمليات مختلفة : لطحها وغمسها في الحوض ، حملها وقد جعل عاليها سافلها وترك الالوان تجف . أخيرا اكتملت بفعل المصادفات . (١)

(١) والاس فال . مصدر سابق ص ٢٦٧-٢٦٩



اندريه وايلزا بريتون عام ١٩٥٦ .

وبعد وفاة بريتون بعام أصدر جون شويستر مع السرياليين الجدد - عام ١٩٦٧ -
مجلة سريالية بإسم " ارشيبرا ، السريالية L'Archibras ; Le Surrealism " واستمرت
حتى عام ١٩٦٩ . وفي ١٩٧٠ أقيم معرض سريالي في استوكهولم إشتراك فيه عدد من
السرياليين مثل جون كلود سيبرمان وجوزي بيير وتيوجيربير وغيرهم .
بل في نهاية الستينيات ولدت حركة سريالية جديدة في الولايات المتحدة الأمريكية
سميت " مجموعة شيكاغو " عندما خرج الشاعر والرسام السريالي فرنكلين روز مونت
وزوجته بنيلوبي برفقة ثلاثة أشخاص إلى الشارع معبرين عن قرفهم من الحرب
الفيتنامية ومن طريقة الحياة الأمريكية ، حاملين راية سوداء وإلى جانبها راية حمراء ،
ونسخا مطبوعة على الإستنسل بعنوان " السريالية - الثورة " . ومن حين إلى حين كانوا
يطلقون هتافات مميزة تحت المتظاهرين على تفجير " ثورة في الليل " . ويقول زعيمها روز
مونت : " إن نظرية الشيوعية عند ماركس بمقدار ما هي نقد الفلسفة والإقتصاد
السياسي وتجاوزهما كذلك السريالية هي نقد الأدب والفن وتجاوزهما " .
وقد أصدرت الجماعة صحيفة حائطية بإسم " الإنتفاضة السريالية " ومجلة نظرية



مارسيل ووشامب ومن رأى عام ١٩٦٣.

باسم " المستودع - التخريب السريالى " .
تصدر على سنوات متفرقة : " ١٩٧٠ -
١٩٧٣ - ١٩٧٦ بالإضافة إلى بيانات
ونشرات أخرى وتنظيم معارض مثل
المعرض الدولى - مايو ١٩٧٦ - تحت شعار
" الحرية الرائعة - يقظة الرغبة " . ضم
حوالى ٣٠٠ عمل لـ ١٣٠ فنانا سرياليا من
٣٠ دولة بينها لبنان وسوريا والعراق.
وقد إعتقلت الشرطة اثنين من أعضاء
هذه الجماعة لأنهم تفوهوا بالفاظ بذينة فى
حضور عقيلة الرئيس الأمريكى الأسبق

جيمى كارتر التى جاءت إلى شيكاغو لإفتتاح نصب أعدة أحد النحاتين الموالين للنظام (١).
وقد أصدر فرانكلين روزمونت كتابا بعنوان " صباح مدفع رشاش " عام ١٩٦٨
تضمن رسوما ومقالات وقصائد ترجم بعضها إلى العربية الكاتب والشاعر صلاح فائق
فى مجلة " المعرفة " السورية (عدد ١٧٢) يونيو - حزيران ١٩٧٦ .
فى بلجيكا خصص مؤتمر الشعر الدولى الذى يعقد مرة كل عامين دورته عام
١٩٧٤ البحث أثر السريالية فى الأدب العالمى بمناسبة مرور ٥٠ عاما على البيان الأول
للسريالية . واشترك فى المؤتمر حوالى ٢٠٠ شاعر وناقد .

" الرغبة الإباحية " :

ومن بين المجموعات السريالية فى باريس مجموعة تلتقى حول مبدع عراقى " عبد
القادر الجنابى " أصدرت سلسلة منشورات ومجلات بإسم " الرغبة الإباحية " باللغتين
الفرنسية والعربية و " النقطة " وغيرها ... والواقع أن نشاط هذه المجموعة التى كان
يقودها الجنابى كان سىصبح أكثر تأثيرا وأهمية لو إنطلقت من بلد عربى . إلا أن هذا الأمل
هو العناء .

(١) مجلة الرغبة الإباحية ، العدد الأول فى الاصدار الجديد ، ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . ص ٢٢

فما من بلد عربى - حتى مصر- كان سيتيح لمثل هذا النشاط فرصة الظهور لأسباب دينية وسياسية وإجتماعية واضحة . وتلك علة - وظاهرة - للتخلف العربى الذى سيستمر حتى يصبح المناخ العربى قابلا لمرور رياح جديدة جذريا . وهذا هو التفسير أيضا على أنه يوجد فى الدول العربية فنانون يتظاهرون بالرسم أو الكتابة السريالية ولكنهم لا يمارسونها بالفعل .

التف حول الجنايى عدد من الشباب العرب المقيمين فى باريس مع بعض الفرنسيين . واقتصر نشاطهم على الكتابة والنشر فى اصدارات هامشية أنفقوا عليها من جيوبهم الفقيرة . وطبقا لقدراتهم المالية تأتى المطبوعات أو لاتأتى ..

أصدر الجنايى خمسة اعداد من مجلة " الرغبة الاباحية " باللغة العربية فقط .. صدر العدد الأول منها فى يناير ١٩٧٣ . وكانوا يكتبونها على الآلة الكاتبة ثم يصورونها ويوزعوها . ثم عادوا فى ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ ليصدروا المجلة بالفرنسية والعربية وبمستوى طباعى وإخراج أفضل . وفى ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ أصدر الجنايى العدد الأول من مجلة أخرى أسماها " النقطة " . أصدرها بطريقة الحرف اليدوية " Artisanat " حيث يجمع كل صفحة ويجلد كل نسخة بيديه . وأثناء ذلك أصدر عددا من المنشورات والمطبوعات الأخرى .

كان يوزعها أساسا على الفرنسيين والعرب المقيمين فى فرنسا .. وبالتالى لم تصل " نار " تلك الكتابات الى " المعنيين بالأمر " . وظلت أكثر هامشية من محدودية عدد نسخها .. وهى فى الإجمال كتابات تحريضية ضد المجتمع العربى من منطلق سريالى . كما ترجم عددا من الوثائق السريالية الهامة والإبداعية .

على غلاف العدد الأول من الإصدار القديم من مجلة " الرغبة الاباحية " ، نجد صورة اندريه بریتون مكتوب تحتها بالفرنسية " الحب السريالى " وبالعربية : " أن تعشق الحب .. ستحب السريالية " .

وفى الصفحة الثانية ترجمة لتصريح ٢٧ يناير ١٩٢٥ الذى وقعه اراجوان وأرتو وباك بارون وعدد آخر من السرياليين يتضمن تفسيرهم للسريالية .

وفى الصفحة الثالثة تقديم للمجلة نفسها يوضح سبب إصدارها فى " الافلاس التام للفكر والممارسة اليومية الحياتية للمجتمع العربى القائم يزودنا بدافع أساسى ويشجعنا على إصدار مجلة من هذا النوع وتبنى موقف ثورى جذرى من الأوضاع الراهنة .. " فبعد فترة طويلة من البؤس المادى والثقافى والروحى ، ومن البطش الدرامى

وعمليات القمع المستمرة ضد حرية الخلق والمعارضة والتفكير العلمى .. نصرخ كفى " .
وفى معرض هذا التقديم الذى يمكن إعتباره بيان جماعة " الجناىبى " يدعون الى :
شن حرب (لنقل شعواء) على أى معرفة قاموسية تهدف الى حشر مفردات ميتة
ومصطلحات مبرمجة فى رؤوسنا " ..

ثم يعرجون على السياسة والدين والمجتمع والتعليم والاخلاق والتراث . فيعلنون
صراحة : " ، بأن الكتابة الوحيدة التى نفكر بها هى التى تعانق النداءات الداخلية للطبقة
العاملة ، الكتابة الحبلى بقدرة إستفزازية وتحريضية ضد الأوضاع المزرية القائمة " .
و " أن نعمل على كشف الوظيفة الحقيقية للعائلة ، الدولة المصغرة ، حيث أن الاب
بالسوط والام بالتقوى تتم عملية إعداد وتكييف الفرد على الخضوع لمجتمع الدولة
الكبير " ..

و " محو الأمية بتهديم مناهج التعليم القائمة حيث التصدير النظرى الزائف للتاريخ
وعملية تشويه ذاكرة الفرد الماضية " .
و " لا إعتراف بالأخلاق وخاصة الثورية منها " ..

وأخيرا : " إن تراثنا هو كل النتاج النظرى الثورى الذى أحرقتة وأخفته بمهارة
مؤسساتكم القذرة .. لذا ننادى بهدم تراثكم " . ومن الواضح من العدد الأول من الرغبة
الإباحية فى إصدارها القديم تأثير عدد من أصدقاء الجناىبى الماركسيين وبخاصة المناضل
الجزائرى العفيف الاخضر ، الذى راجع وقدم كتاب لينين " نصوص حول الموقف من
الدين " ترجمة محمد كبة وكذلك كتاب كارل كورش " التصور المادى للنظرية
الماركسية " من ترجمة نفس المترجم .

عدا هذا نشرت المجلة ترجمات ونصوص لسرياليين عرب وغير عرب " مثل جويس
منصور وجورج حنين من مصر وفريد العريبي من الجزائر وبريتون ويلوار وشار من
فرنسا وغيرهم . بالإضافة الى نصوص عبد القادر الجناىبى نفسه ، وهى تنويعات على نفس
المبادئ التى أعلنتها افتتاحية المجلة .

وقد استفاد الجناىبى كثيرا من اقبال العلايلى . او بولا زوجة رائد السريالية فى مصر
جورج حنين وحفيدة الشاعر احمد شوقى . فقد حصل منها على الكثير من الوثائق عن
الجماعة السريالية فى مصر وعن زوجها واصدقائه ونشرها . لكن بولا تهورت فى نهاية
حياتها بسبب إصابتها الداهمة بالسرطان . فأعطت كل ماتملك وما ورثت من مقتنيات فنية
وفكرية عن زوجها الى يهودى مصرى اسمه برتو فرجى هاجر الى باريس وعمل فى مجلة
اسبوعية فرنسية .

ولم عط شيئا من هذه الثروة العظيمة التي رأيته بنفسى فى شقتها فى باريس الى أى مصرى ، حتى ولا إلى أحد من أسرة أبيها أو أمها .. أو الى وزارة الثقافة المصرية. وهنا فى حى الزمالك شقة لجورج حنين علمت أن بها بعضا من مقتنياته ولا أدرى ماذا حدث لها ؟ المهم أن الجنابى وبولا ساعدانى كثيرا فى إعداد كتابى الأول عن " السريالية فى مصر ". وقد اعترفت بذلك وذكرت فى الكتاب .

قام الجنابى فى إعداد مجلة " الرغبة الاباحية " - وهى بالطبع لا علاقة لها بالمعنى الجنسى الذى يوحى به عنوانها - بعمل كبير وهو ترجمة عدد من النصوص لكتاب سرياليين الى اللغة العربية : منها : " أغنية صغيرة للمبتورين " قصيدة بنجامان بيريه وقد أهداها الجنابى بخط يده الى ضباط الحرب الرابعة - ١٩٧٣ - عربا واسرائيليين . وهذه ليست اول اشارة لموضوع الصراع العربى الاسرائيلى فقد افسحت المجلة صفحاتها للمنظمة الاشتراكية الاسرائيلية - ماتزين - لتنشر بيانا مع مجموعة «سلطة المجالس» والمجموعة الجزائرية لنشر الماركسية فى ٢١ اكتوبر ١٩٧٣ . وكانت حرب اكتوبر لم تهدأ بعد . وهى كلها جماعات ضد الصهيونية وترى فى القضاء عليها وفى الإقرار بحقوق الشعب الفلسطينى احوال للسلام فى الشرق الاوسط . كما يدعو البيان الى قلب جميع الأنظمة الحاكمة فى الدول العربية وحل الدولة وحدودها المصطنعة وإقامة وحدة اشتراكية أساسها سلطة المجالس للعمال والفلاحين . وهو كلام قريب مما نسمعه عن نظام الحكم فى ليبيا حاليا. كما ترجمت المجلة " خطاب الى البابا " لانتونين ارتو . ومقتطف من نحو بيان سريالى ثالث لنيكولا كالاى . ونص لاوكتا فيوبان من كتابه " متاهة العزلة " .

فى استعراضه للتاريخ السريالى يعيد الجنابى نفس آراء اندرية بريتون فى مقال بعنوان " ملاحظة " وقعها باسم مستعار هو " ياسل " .

فالسريالية : "هى الشرط الإنسانى للتخريب . وهى العدوانية التى تهدد قيم وإرهاصات البرجوازية فى كافة المجالات . والدادا حركة مثلت التهديد الكلى حتى لذاتها . فهى النقيض العدمى لعالم ١٩١٦ حيث البقر يتربع على أعمدة التلغراف ويلعب الشطرنج . وسلفادور دالى لاعلاقة له بالسريالية بعد عام ١٩٣٩ حين طرد من الحركة بسبب تأييده للفاشية فى اسبانيا ووقوفه مع فرانكو . وكذلك اراجون الذى بدأ الخروج عن الحركة عام ١٩٣٠ ، وحتى عام ١٩٣٣ حين أدان بنفسه فى مؤتمر كتاب الحزب الشيوعى الفرنسى كل أفكاره السابقة .. ومنذ ١٩٣٣ وارجوان يخدم كائى ذيل ، ويؤرخ

بشكل زائف لكل ما يطلبه الحزب الشيوعي الفرنسي المتختم بأوسمة نشاطاته المضادة للثورة والحرية "

و .. بول ايلوار : " دادائي حتى عام ١٩٢١ ، سريالي حتى ١٩٣٨ ، متأرجح حتى ١٩٤١ ، ستاليني حتى وفاته " .. هكذا كتب باسل أو عبد القادر الجنابى .

وبالمناسبة فهو يرى في كتاب والاس فالى الذى اعتمدت عليه كأحد مراجع كتابى هذا " أقدر كتاب لأقذر امريكى ٠٠ والاس فالى كاثوليكي برجوازي قليل الإطلاع على المصادر " ويرى في مترجمته خالدة سعيد " رائدة الدلع في النقد " . والاثنان " لا يستحقان حتى الشتيمة " .

بالطبع نشرت المجلة ترجمات لنصوص ومقابلات مع اندرية بروتون .. ووثائق سريالية مثل بيان " افتحوا السجون ٠٠ سرحوا الجيش " الذي نشر في العدد الثاني من مجلة الثورة السريالية .

وقد نشر الجنابى كراس صغير على أنه ملحق بالعدد الخامس من مجلة الرغبة الإباحية . تضمنت مقالة وقصيدة لجورج حنين مأخوذتين عن مجلة التطور التي أصدرها السرياليون المصريون في بداية الاربعينيات . وشعر للجنابى نفسه ، ومقالة له في نقد الشعر العربى بالإضافة الى رسالة الى الشعراء العرب وقعها معه مروان ديب وفريد العربى ويونس غازى ..

في ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ حدث تغير على مجلة الرغبة الإباحية بعد أن توقفت عن الصدور لسنوات . بدأت المجلة تقرأ من اليسار وبغلاف فرنسى . لكنها في الداخل كانت تضم مقالات باللغتين العربية والفرنسية . جاء العدد التالى في الإصدار الجديد بعد ذلك العدد بعام تقريبا . وبغلافين أحدهما عربى والآخر فرنسى وموضوعات تنقسم أيضا بين اللغتين . هذا يعنى أن المجلة جهد فردى لعبد القادر الجنابى أساسا يعاونه بعض الاصدقاء . رغم ما نشر على غلاف العدد الثانى من الإصدار الجديد من أن المجلة تصدر عن مطبوعات " ارابيا سيرسين " بما يوحي بدار نشر لم تكن موجودة بهذا المعنى .

الإصدار الجديد أيضا يعنى أن الجنابى أدخل القارئ الفرنسى طرفا ، ربما من أجل زيادة توزيع المجلة وربما من أجل اتساع قاعدة انتشار آرائه ، وربما للسبيين ، المهم أنه مع ذلك ظل توزيع المجلة محدودا جدا . وغير منتظمة الصدور ولا أعرف ما إذا كان قد صدر منها غير هذين العددين .

وعلى كل حال إن أهمية " الرغبة الإباحية " مثل أهمية كل المطبوعات التى أصدرها

الجنابى ليست فى مستوى طباعتها أو سعة انتشارها ، بل هى فيما احتوته من أفكار وإبداع انفردت بنشره باللغة العربية . وبما تمثله هذه الأفكار من إضافة وجدل على الفكر والثقافة العربية المعاصرة . وإذا كانت هذه الأفكار وذلك الابداع العربى قد قبيض له الانتشار لكان لذلك أثر آخر .

والتطور الذى جاء على مجلة الرغبة الإباحية بعد سبع سنوات ليس فى الشكل فقط ... ففى افتتاحية العدد الأول من الإصدار الجديد " لكى ننتهى من السريالية " يكتب الجنابى عن فكرة محورية ان السريالية نقيض النظم والظواهر الجامدة فى الحياة العربية سياسية كانت أم اجتماعية .

ولكى ننتهى من السريالية يجب ان ننتهى من كل هذه النظم والظواهر . وفى تأكيد لهذا الموضوع تعيد المجلة نشر مقال سبق توزيعه على شكل منشور بعنوان " الرغبة الإباحية .. أول مجلة ضد العرب غير اسرائيلية " . يواصل فيه الهجوم بحدة على الواقع العربى بجميع جوانبه وبخاصة السياسية والدينية .

وبشكل عام يعيد الجنابى نشر بعض منشوراته التى وزعها منفصلة كمقالات فى مجلته . كما يواصل نشر نصوص لسرياليين عرب وأجانب فينشر قصائد ل : ثيودور ادورنو وبول سيلان ومنير حافظ وانسى الحاج وجورج حنين وقرة العين ..

كما يعيد ترجمة مقال بنجامان بيريه " فضيحة الشعراء " الذى كتبه بيريه فى مكسيكو فى فبراير ١٩٤٥ ضد موقف اراجون القومى فى مقالة " شرف الشعراء " الذى دعا فيه جميع الشعراء الى الدفاع عن " فرنسا العظيمة " وذلك أثناء الحرب العالمية الثانية.

فى العدد الثانى من الاصدار الجديد يواصل الجنابى واصدقاءه هجومهم على الحياة العربية : نظمها السياسية والدينية . كما يواصل نشر نصوص إبداعية ورسوم سريالية...لكن من الملاحظ أن معظم مادة هذا العدد جاء باللغة الفرنسية .. ربما لأنه لم يجد أكثر مما وجد لينشره بالعربية . وربما كان ذلك إيذاناً بتوقف المجلة .

النقطة :

فى محاولة أخرى ينشر عبد القادر الجنابى مجلة سماها " النقطة " وأصدر منها فى حدود علمى أربعة أعداد . جاء عددها الأول فى ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ . وقد جاء فى هذا العدد أنه تمخض عن لقاء الجنابى ونسيب طرابلسى . وساعدهما

في الترجمة قادر بو بكرى ورشيد صواب .

من تصدير المجلة نفهم لماذا أسماها بالنقطة . فيها هو يذكر كلمة رفاة الطهطاوى :
" الفرق بين الحضارة العربية والحضارة الغربية نقطة .. وبالله من نقطة " .

ولماذا النقطة - المجلة أصلا ؟

" لكى ننشر ما يستهويننا ، عسى أن ننشر بمنشأ المنسيين ، العقدين الاخيرين من
" فكر " ونتاج البدوين العربى إذ " انتهينا من الإيجابى وعلينا الآن بالسلبى " كما يقول
كافكا .

النقطة فاصلة في جملة العصيان الفعلية . العصيان وحده قد يضع النقطة على سطر
واقع حجبته العربية في ظلمات أثارها " .

يجيب عبد القادر الجنابى .

ويحذر في صفحة تالية : " لاتقرأ هذه المجلة على ضوء الشمعة ، تابوت أسود قد يخرج
من صدرها ! " .

ويعيد اكتشاف شاعر عربي من القرن الرابع الهجرى عرف بمجونه وزندقته هو ابن
الحجاج .

انتخب الشريف الرضى من شعره مجموعة جردها من المحسن وسماها " التنظيف
من السخيف " . وتنكيلا بالرضى .. ينشر الجنابى شيئا من السخيف ، وليس التنظيف .
يبدو الجنابى في هذه المجلة اهداً اسلوباً ، يهتم أكثر بالشرح ، وبالمصطلحات
السريالية .. بالجوانب الفنية للفكر السريالى أكثر من السياسة . فينشر رأى انطونان آرتو
في الكتابة وتعريف جورج حنين للفكاهة السوداء . وشرح راؤل فانيغم للاختطاف
وهكذا .

في نهاية صفحات " النقطة " يكتب الجنابى : " قراؤنا الحقيقيون لا يتجاوز عددهم
أصابع اليد . غير أننا طبعنا من هذه المجلة ٢٠٠ نسخة مرقمة بغرض بيعها لعامة القراء
والمختلسين . لكى يستفاد من مردود البيع في طبع ونشر كل ما يستهويننا من كتابات .
ندرك أن كل ماجاء ، وما سيجىء في النقطة لن يؤثر على الكذابة العربية .. لكن ،
كالعادة ، سيختلسه الكذاب العرب وسيعهرونه في الصحف المأجورة وغير المأجورة " ..
وهذا قد حدث . فالجنابى يدرك جيداً أنه ينشر ما لا يجرؤ الآخرون على نشره ، ويؤمنون
به .. وهذا هو الفرق .

عدا مجلتا " الرغبة الاباحية " و " النقطة " نشر الجنابى كتيبات هى اقرب

لتصنيف المجلة . مثل "ثمة موتى يجب قتلهم " - أواخر ١٩٧٩ : الذى بدأه بعبارة :
"المؤلف لص . يحول المسروق الى سارق " . وتضمن هذا الكتيب رسوما سريالية -
كولاج - للجنايى نفسه . وعبارات دالة ومقالة عن الكتابة . ونصوص شعرية للجنايى
، ونشر كتيباً آخر بعنوان " فى هواء اللغة الطلق " تضمن نصوصاً شعرية وتعبيرات
ورسوما للجنايى . وقد وصفه الكاتب اللبنايى عصام محفوظ فى مقالة له بمجلة النهار
العربى والدولى عدد ١٩٧٨/٢/٢٥ بأنه " كتاب الشعر الأول للجنايى " . وكذلك : " له
كل مظاهر التجربة السريالية الشخصية المميزة التى يستحق لأجلها وصفه بمشروع أول
كتاب سريالي عربي " . وهكذا يتحمس عصام محفوظ للجنايى حتى يلغى رواد السريالية
المصريين - جورج حنين ورمسيس يونان ومنير حافظ - الذين إهتم بهم محفوظ نفسه
ونسى ماكتبه عنهم .

وقد أصدر الجنايى نفسه - ابريل ١٩٨١ - كتيب شعرى باللغة العربية عنوانه " نهاية كل شئ تقريباً " ضم عشر قصائد لجورج حنين مترجمة عن الفرنسية ..
أما أحدث إصدارات الجنايى فهو كتيب صدر هذا العام ١٩٩٢ عن منشورات الجمل
فى ألمانيا تحت عنوان " شئ من هذا القبيل " ، يضم كالعادة قصائد وأفكار له . وقد كتب
عن قصيدة له اسمها " جريرة ابن المقفع " يقول " بعد قراءة موسعة لابن المقفع وعن
مقتله ، بقيت أياماً اتساءل : لم قُتل ابن المقفع ؟ جاء ليل ، وليل آخر جاء ، وإذا بي أحلم
بأبن المقفع يحدثنى . لم أستطع تبين محياه . أخذ يملئ علي : أكتب زهرة وانفناء . أفقت
مذعورا . منى زوجتى الرائعة دهشت تصورت أن خوفاً من شرطة (صدام) إنتابني : القلم
القلم ، أين هو القلم ؟ أخذت أتقلب حتى وجدته وكتبت العبارة ، وفي الصباح عدت الى نص
كتبته فى مدخل العدد الرابع من مجلة " النقطة " ضد كل ثنائية مبرمة " .

فى العام الماضى ١٩٩١ - أى بعد وفاة بريتون برقع قرن - كرس مركز جورج
بومبيدو الثقافى الدولى فى باريس تظاهرة ضخمة لتكريم بريتون ، أساسها معرض فني
فريد ضم ٥٣٠ عملاً فنياً ، مثلت عالم الشاعر ومادة تأملاته وإجتهاداته وتنظيراته
للحركة السريالية .

من هذه الأعمال لوحات لسلفادور دالى وماكس ارنست واقنعة أفريقية وصور
فوتوغرافية أبدعها مان راي ولوحات لخوان ميرو وماجريت وروسو ومنحوتات
لجياكوميتى ولوحات لبيكاسو وماتيس ودى كريكو ومورو وغيرهم . كل ذلك ليعطى
صورة بانورامية عن السريالية وبريتون - المؤثرات والنتائج . وقد لاقى المعرض إقبالا

كثيرا من الجمهور وجعل الصحافة تعيد فتح ملفات السريالية من جديد .
وهكذا أيضا كما قال بريتون عام ١٩٥١ قال السريالية : " لا بداية لها ولا نهاية ، انما سيظل هناك سرياليون وغير سرياليين " . لماذا ؟ أنها إجابة طويلة تستغرق مراجعة الحياة البشرية ذاتها منذ البدء .. أو إجابة قصيرة تستغرق إعادة قراءة ما كتبه هنا .. أو إجابة أخرى - هي .. هي .. - إن الأسئلة التي دفعت السريالية للإجابة عليها مازالت قائمة .. وستظل قائمة .. لأنها ببساطة أسئلة الإبداع الحر الخلاق حتى لو لم يخترع اسم السريالية .. لتسمت بأسماء أخرى .

ومن بحث العلاقة بين السريالية وبعض العقائد والفنون لدى الشعوب البدائية والحضارات القديمة - كما أشرنا في الصفحات السابقة وما يليها - يمكن القول أن للسريالية جذورا ما زالت باقية .. وستبقى لأنها تلتقى مع حاجة داخلية .. تتجدد باستمرار .. نفسية و حاجة إجتماعية (سوسيولوجية) و حاجة إنسانية عامة . وإن اختلف شكل معالجتها أو زاوية الإقتراب منها لدى كل جيل من الفنانين والأدباء .



" مجتمع .. كل من فيه حقير . كل من
فيه وضع . كل شيء فيه يعوق تطور
العواطف الإنسانية . الميول النبيلة
للقلب . الطيران الحر للفكر . "

اميل هنرى
من كبار الفوضويين

ولدت السريالية في الربع الأول من هذا القرن .. أى أنها ولدت في مناخ الحرب العالمية الأولى . بل شاركت فيها .. لذا كان موقفها من الحرب أحد المواقف السياسية الكاشفة والأولى لها ..

ولكون رواد السريالية فرنسيين . ولكونها بدأت وتطورت في فرنسا فقد تأثرت بالمناخ السياسى السائد وقتها بما في ذلك حروب فرنسا الاستعمارية .
في نفس الوقت نجحت ثورة أكتوبر الاشتراكية في الإتحاد السوفيتى وتأسس الحزب الشيوعى الفرنسى .. وفى منتصف الثلاثينات قام نظام هتلر النازى في المانيا ونظام موسولينى الفاشى في ايطاليا وكان للسريالية مواقف ازائهما ..
المحصلة التى سوف نلاحظها هى أن السريالية رفضت الحرب والاستعمار والتعصب القومى الأعمى . كما أيدت الثورة الروسية واستفادت من الماركسية ..
أى أن المحصلة هى مواقف تقدمية سريالية في السياسة .. تلتزم بحرية الإنسان وحقه في حياة كريمة ..

* * *

أثرت الحرب العالمية الأولى على السريالية في إتجاهين أساسين :
(أ) الخراب والدمار والموت الذى حملته الحرب ، كان السبب المباشر في نشوء حركة دادا التى دخلها السرياليون أولا وإندفاعها إلى موقف عدوى من الفن والمجتمع .. وقد شارك عدد من السرياليين فعليا في هذه الحرب منهم "بريتون" الذى جند في سلاح الإشارة ثم في المستشفيات العسكرية و"سوبو" الذى كاد أن يموت في جبهة القتال تحت وطأة التيفوس .
(ب) العداء الذى تفجر في الحرب بين المانيا وفرنسا . مما أدى الى قيام جماعات قومية شوفينية أخذت تعمل في عدة مجالات سياسية واجتماعية وثقافية .. الخ منها جماعات من الفنانين ركزت على خصائص الفن الفرنسى التقليدى ، وأهمها الوضوح والنظام وعلى إحترام مبدأ السبب الكلاسيكى .
تزعم هذه الجماعات الكاتب جون كوكتو والرسام اميدى اوزنغان اللذان ظهرت لديهما أيضا نزعة شوفينية قوية من خلال تحريرهما لمجلات فكرية مثل و" الوثبة "L'elán و الكلمة "Le mot" .

وقد ظهر في ربيع عام ١٩١٨ - كتاب كوكتو « الديك والمهرج "Lecoq et L'Arlequin" ». وهو كتاب في نقد الموسيقى الجديدة كان غلافه بورترية للمؤلف رسمه بيكاسو على أسلوب انجر . وفيه دعا كوكتو إلى التخلي عن الفاجنرية - نسبة إلى المؤلف الموسيقي الألماني الكبير ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) ، وطالب بموسيقى فرنسية خالصة . وهكذا أخضع الفن للسياسة على أساس أن فاجنر رمز للتعبير الموسيقي عن القومية الألمانية . ويلاحظ أن كوكتو كتب هذا الكلام في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، بينما إقترن مولد فاجنر بتلك الفترة التي كانت المانيا تئن فيها تحت وطأة الجيوش الفرنسية الزاحفة على اوريا كلها بقيادة نابليون . وكانت المعارك تدور بعنف من أجل تحرير المانيا من الاحتلال الأجنبي

بالطبع أثار هذا الموقف الذعر لدى بريتون وأصدقائه ، الذين تغذت نظرياتهم على الرومانتيكية الالمانية في القرن التاسع عشر . وعلى أبحاث علماء النفس الألمان والنمساويين المعاصرين لهم . بالإضافة الى تأثرهم في البداية - سنوات الدادا - بفلسفة الألماني " شترنر " .

من جهة أخرى أفادت الحرب السريالية في تكوين وجهات نظرها وفلسفتها وبخاصة عندما كان يعمل بريتون في المستشفيات العقلية العسكرية . وقد زودته هذه الفترة بكثير من الخبرة والعلاقات والملاحظات التي أثرت في رؤية السريالية الخاصة بعالم اللاوعي والأحلام . وقد ظهرت نتاجات سريالية كثيرة أدبية وفنية تدور حول هذه الحرب .

بعد توقيع الهدنة - في منتصف ١٩١٨ - وحلول السلام الذي فرض على المانيا لم يهدأ المجتمع الفرنسي .. بل كان يغل بالإتجاهات المتضاربة : إستمرار إستعمال الحماس الوطني والشوفينية الذي إستقلته أحزاب اليمين إلى أقصى حد .. الشيوعيون يزدادون قوة بعد قيام الثورة في الإتحاد السوفيتي . بينما تنور دعوة لاتحاد الاحزاب التي أدانت الشيوعية . مظاهرة لبعض الموظفين إحتجاجا على غلاء المعيشة يتصدى لها البوليس ويقتل عددا منهم . القوات المسلحة الفرنسية تساند البيض (مؤيدي القيصر) في الحرب الأهلية الروسية . الوضع الإقتصادي الداخلي يزداد تأزما . تفكك الإشتراكيين بعد تعرضهم لحركة إنفصال .

اميل هنري Emile Henry يرمى قنبلة على مقهى تيرمينيس "Terminus" عند محطة قطارات سان لازار فيقتل واحدا ويصيب عشرين . ويصيح " ليس هناك أبرياء " فيصف بريتون عمله " أجمل تجربة للثورة الفردية " . ويكرر كلمات هنري مضيفا : " الفعل

السريالي البسيط يتكون من الخروج بمسدس في يد وإطلاقه بعشوائية في الزحام كلما أمكن " (بيان السريالية الثاني) . وعندما يعتقل هنرى يستخدم إسما مستعارا : " بريتون " .

هنا يتضح موقف آخر للسريالية متعاطفا مع الفوضوية .. فاميل هنرى هذا كان من كبار الفوضويين .. وفي محاكمته - التى أدين فيها وحكم عليه بالإعدام - يدين هنرى المجتمع بكلمات تؤثر أول ماثوثر في السرياليين : مجتمع .. كل من فيه حقير ، كل من فيه وضع ، كل شئ فيه يعوق تطور العواطف الإنسانية ، الميول النبيلة للقلب ، الطيران الحر للفكر " (١) .

على أية حال بدأت علاقة بريتون بالفوضوية قبل الحرب العالمية الأولى .. بل بدأت أثناء طفولته عندما ذهب لإحدى المقابر فوجد لوحة حجرية حفر عليها الشعار الفوضوى " لاله ولاسيد " . ولم تفارق هذه العبارة ذاكرته .

وتعرف - أثناء صباه - على مدير جاليرى بيرنهيم - جين Bernheim - Jeune واسمه فيليكس فينون Felix Feneon الذى حكى له عن علاقته بالفوضويين وتعاطفه معهم في ذروة نشاطهم بين ١٨٩٢ و ١٨٩٤ عندما أُرهبوا باريس بالقنابل .. ومنه سمع بريتون لأول مرة اسم اميل هنرى.

وفي سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى كان بريتون قارئاً متحمساً لمجلات الفوضويين مثل : " ليبرتيير Libértaire و" أنارشى L'Anarchie أى الفوضوى و" لأكسيون دار "L'action d'art أو فعل الفن " .

سوف نتوقف الآن عند ١٣ مايو ١٩٢١ .. حيث جرت محاكمة موريس بارى Maurice Barres المشهورة .. لأن هذه المحاكمة تكشف عن مجمل مواقف السرياليين من الأحداث الداخلية التى كانت تجرى في فرنسا وقتها .. وعن وجهة نظرهم في الدولة والخدمة العسكرية والمانيا .. كما تكشف أيضا عن خطوة نحو إفتراق السرياليين عن الدادا . فقد دعى تزار إلى حضور المحاكمة فرفض .. بل حاول تخريبها.

كان بارى أديباً أثرت قصصه الأولى التى كتبها بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ على سريالى المستقبل وبخاصة اراجون . وعبرت هذه القصص عن تعلقه بالحرية الفردية . إلا أن جريمته في نظرهم كانت رهن موهبته بالقبول الإجتماعى للقوانين الأخلاقية . وتقديره

(1) Malcolm Haslam - Op. Cit

الشديد للدولة والقومية وخدمتهما ووطنيته المتطرفة . ووجد بریتون حملة بارى لانفصال منطقة الراين Rhineland عن المانيا إجرام . فدعا إلى محاكمته متهم إياه بإرتكاب جريمة " ضد سلامة العقل " .

الصالة التي عقدت فيها المحاكمة كان يستخدمها في الغالب نادى فوبور Club de Faubourg الذى أسسه سياسى ومفكر شهير هو " ليو بولدى Leo Poldes " . وناقش النادى أكثر من مرة إمكانية التوفيق بين المانيا وفرنسا .

لم يحضر بارى المحاكمة ولكن وضعت دمية له في قفص الإتهام وأخذ بریتون دور القاضى مع ريبمون ديسانى . وكان بين الشهود بنجامان بيرية Bengamin Peret الذى قال إن الخدمة العسكرية " سجن حقيقى " وأخذ دور جندى فرنسى مجهول يرد على الاسئلة باللغة الألمانية .

في ديسمبر ١٩٣١ نشر ايلوار مقالا في العدد الجديد من مجلة " السريالية في خدمة الثورة " يصف فيه سهرة حضرها بول دوميه Doumer رئيس الجمهورية في كازينو دى بارى مع جماعة من السياسيين والشخصيات البارزة وشهدوا خلالها اوبريت " باريس التي تتألق " . في هذه السهرة أهدى المغنى " ميستنجت Mistinguett " أغنية إلى زوجة مدير الشرطة فدوى المسرح بالتصفيق .. أما ايلوار فأبتأس - في مقاله - على موهبة وجهد كبيرين يستغلان لإرضاء " جامعى التوقيعات من بنك فرنسا " ويضيف " مسيو دوميه ضحك في كازينو دى بارى كما ضحك " بوانكاريه حرب المقابر " (وهي صفة خلعها ايلوار على بوانكاريه رئيس الوزراء الفرنسى الأسبق) بينما مئات من العمال يعانون من الجوع وبينما جنود الجمهورية يذبحون شعوب المستعمرات .. والسادة مسرورين " (١) .
بالطبع أثارت هذه الأفكار والمواقف ثائرة الجماعات القومية المتعصبة ضد السريالية .. وسوف نتوقف الآن عند ١٧ يونيو ١٩٣٥ لنكشف جانبا من هذا الصراع .

في ١٧ يونيو نشرت صحيفة " كوميديا " حديثا للكاتب والسياسى بول كلوديل Paul Claudel وصف فيه الدادا والسريالية بـ " اللواط " وطالب بالإهتمام بشراء قمح ولحوم معلبة ودهون لإنقاذ البلد . رد عليه السرياليون بخطاب مفتوح هاجموه فيه وهاجموا " صفقة الدهن لمصلحة وطن خنازير ، وكلاب " . وحينما جلس الضيوف على موائدهم في مأدبة أقيمت في يوليو على شرف الشاعر الرمزي سان بول رو Saint - Poul - Roux

(1) I Bid . P 221 .

وجدوا نسخة من الخطاب المفتوح تحت كل طبق . مدام راشيلد Rachild التى ساهمت في تنظيم المأدبة غضبت من الخطاب وحاضرت الموجودين في الوطنية ، وقالت : " المرأة الفرنسية لا تستطيع أن تتزوج من ألمانى " . هنا غضب بريتون واعتبرها إهانة لصديقه الألمانى ماكس ارنست - وكانا حاضرين المأدبة مع سرياليين آخرين - ونشبت معركة كسرت فيها الكتؤوس والنوافذ والثريات وصاح السرياليون " يعيش الألمان . برافوللصين . الريف الى الأمام " ووصل البوليس .^(١)

هذه العبارات التى صاح بها السرياليون كانت تعكس رأيهم في الأحداث الجارية .. حيث هدد الشيوعيون بالاستيلاء على الكومنتانج في الصين بعد موت صن يات سن . وفي منطقة الريف المغربية ثار الوطنيون ضد القوات الفرنسية المحتلة .

بالطبع أدى هذا إلى رد فعل معادى للسريالية : محرر مجلة لأكسيون فرانسيز، طالب بمقاطعة كاملة لها وقال " إن هذه الحركة يجب ألا تبقى " . وصحيفة جورنال ليتيراتير قررت عدم ذكر نشراتهم أو مطبوعاتهم . وهاجمتها بعض المؤسسات الأخرى وبخاصة من اليمين .

بعد أيام قليلة من حادث المأدبة بدأ أول تعاون بين السرياليين والشيوعيين ، حيث نشروا خطابا مفتوحا مشتركا في مجلة كلارتي Clarte موجهاً للمفكرين ، يناشدونهم الوقوف ضد التدخل العسكرى الفرنسى في المغرب وإدانة المفكرين الذين يؤيدونه .

هذا الخطاب يفجر الحديث عن موقف السريالية : من الإستعمار .. والشيوعية موقف السرياليين كان معاديا للاستعمار .. ومؤيدا لشعوب المستعمرات في ثورتها ضد الإستعمار وتحقيق حريتها وذاتها . ولقد برز هذا الموقف عمليا مرة أخرى عندما أقام السرياليون عام ١٩٣١ معرضا لشعوب المستعمرات الفرنسية . ردا على معرض سابق أُفتتح في مايو ١٩٣١ في غابة " فإنسان " ضم هياكل ومعابد أسبوية متعددة الأدوار ومنتجات مصنوعة من المواد الخام المنهوبة من شعوب الهند الصينية بالإضافة إلى موسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات وكان المعرض بإختصار تمجيذا لسلطة الإستعمار وفضله على رعاياه " السعداء " . حيث وصف المارشال ليوتيز Lyautez الحاكم السابق للمغرب . الحروب الإستعمارية بأنها " بناءة ومتحضرة " .

إشمان السرياليون من هذا المعرض وقرروا الرد عليه بمعرض آخر .. فوضع الحزب

(1) I Bid . P 221 .

الشيوعي الفرنسي تحت تصرفهم الجناح الروسي في معرض الفنون الزخرفية الذي أقيم عام ١٩٢٥ . وأفتتحوا المعرض بعد ٣ شهور من إقامة المعرض الأول تحت عنوان " الحقيقة حول المستعمرات " .

إشترك بريتون وإيلوار في المعرض بمجموعاتهم من الفنون البدائية بالإضافة إلى معروضات أخرى من شعوب جزر المحيط " الاوقيانوس " وأمريكا اللاتينية وأفريقيا . وعرض عمل لـ " تونجي " بإسم " أشياء البدائية " . وقد طاف أراجون باريس لتسجيل موسيقى هندية أذيعت في المعرض مع ألحان رقصة الرومبا Rumba (وهي رقصة كوبية زنجية تتميز بحركاتها العنيفة وهناك رقصة أمريكية محاكية لها) .

أما موقف السريالية من الشيوعية فهي حكاية طويلة تستحق دراسات أخرى أكثر تفصيلا - وقد نشر بعضها بالفعل - ولكننا سوف نحاول هنا إيجاز هذه العلاقة مع توضيحها .

في يناير ١٩٢٧ دخل بريتون وأراجون وإيلوار وبيرييه وسرياليون آخرون الحزب الشيوعي الفرنسي .. بالطبع خطوة كهذه لابد أن يسبقها تمهيد .. وقد بدأ التمهيد منذ ١٩١٧ عندما قامت ثورة أكتوبر الاشتراكية في الإتحاد السوفيتي وأعجب بها السرياليون كعمل ثوري يسعى إلى خلق مجتمع أفضل . وقد قرأ بريتون كتابات هيجل وكتابات ماركس في المادية الجدلية .

وخلال أوائل العشرينات أعجب أراجون بـ جورج بيوش Georges Pioch الذي أطلق على الشيوعية " تنظيم الحب والسلام " . وقد كان بيوش مفكرا وعضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي الذي تأسس عام ١٩٢٠ ، إلا أنه طرد من الحزب عام ١٩٢٣ مع مفكرين آخرين لمعارضتهم بعض سياسات الحزب . كما تأثرا بالقائدة الألمانية الشيوعية كلارا زيتكين Clara Zetkin . هذا الإعجاب لم يأخذ بعدا منهجيا منظما إلا عام ١٩٢٥ .. في هذا العام كتب بريتون في العدد الرابع من مجلة " الثورة السريالية " يقول : " في الوضع الحالي للمجتمع الأوربي ، نحن مع مبدأ كل عمل ثوري ، ولو كانت نقطة إنطلاقه من نضال طبقي ، بشرط أن يذهب بعيدا " (١) .

وفي هذا العام أيضا قرأ بريتون كتاب تروتسكي عن لينين فتأثر كثيرا بشخصية الأخير كقائد ثوري . وكتب في مقالة بعنوان " لينين تروتسكي " ، في نفس العدد من مجلة "

(١) كميل قيصر داغر - مرجع سابق ص ٣٧

الثورة السريالية يقول إنه يرفض التضامن مع أى من أصدقائه في مهاجمة الشيوعية تحت أى مبدأ . ويضيف : " أعتقد أن الشيوعية هي وحدها التي قامت - كنظام منسق - بأكبر إنقلاب إجتماعى . إنها كانت الأداة التي حطمت أسوار العمارة القديمة . بغض النظر عما إذا كان العالم الذي أقامته أفضل من العالم الذي ثارت عليه ، فلم يحن الوقت للحكم في هذا الموضوع . وأنا لا أعتقد أن الثورة الروسية قد إنتهت " .

وقد رأينا في نفس العام كيف أصدر السرياليون مع جماعة كلارتي Clarte الشيوعية - تأسست عام ١٩١٩ - بياناً مشتركاً ضد الإستعمار الفرنسى للمغرب . وقد إستمر تعاونهما بعد ذلك بتبادل نشر المقالات في مجلاتهما والتوقيع على بيانات مشتركة .

بإختصار كانت موسكو " إغراء كبيراً للسرياليين " في تلك الفترة كما كتب أحد أصدقاء أراجون " دريو لاروشيل Drieu la Rochelle " ويضيف : " نحن حلمنا بكل الأشياء التي تحدث هناك " . في ذلك الوقت - قبل سيطرة ستالين - كان الفنانون الطليعيون في الإتحاد السوفيتى محترمين . واعترف لوناشارسكى Lunacharsky مفوض التعليم العام بالمساهمة الهامة التي يستطيع الفن أن يقدمها للثورة . كما كان تروتسكى مقدراً لقيمة الأدب كوسيلة لتنمية البروليتاريا . وفي نفس الوقت أعطت التجربة الثورية - حتى عام ١٩٢٥ - ثماراً إيجابية تمثلت - مثلاً - في فلاديمير ماياكوفسكى ..

ساعدت على هذا الإلتقاء بين الشيوعية والسريالية أفكار السرياليين عن عالم بدون حدود سواء كانت هذه الحدود بين أمم أو طبقات مختلفة أو بين الوعى واللاوعى ..

* * *

خطى الاتجاه السياسى للسريالية خطوة أخرى نحو مزيد من التبلىور في بيان " الثورة أولاً ودائماً " الذى صاغه بريتون ونشر في نهاية سبتمبر ١٩٢٥ . كان عنوان البيان يتعارض مع شعار جماعة " الفعل الفرنسى " الشوفيني " السياسة أولاً " La Politique d'abord . بدأ البيان بتوضيح ضرورة الثورة ورفض الأفكار التي وجدت عليها الحضارة الاوربية . والإشارة إلى أهمية الشرق الذى هو " في كل مكان .. وأنه حالة عقل إعترض أعداء الفلسفة الذين هم أعداء الحرية والتأمل " . ثم يتحدث بمنطق إشتراكى : " من البشاعة أن يستعبد إنسان يملك إنساناً لا يملك شيئاً .. هذا الإستبعاد - على المستوى الدولى - يستغل مجمل الإنسانية ويشكل ظلماً لا تكفى مذبحة في التكفير عنه " . كما تضمن البيان إشادة بمعاهدة لينين في برست ليتوفسك التي وقعت عام ١٩١٨ وإدانة كل من أيد الحرب في المغرب ووصفهم بـ " كلاب تدريب لمساعدة الوطن " .

وَقَّع على هذا البيان سرياليون وأعضاء في جماعة كلارتي وكاتبان بلجيكيان على صلة وثيقة بالسريالية كانا أعضاء جماعة تسمى " الفلاسفة " ، وبعض الشخصيات المستقلة - منهم داديين سابقين والفوضوي هنري جونسون .

أعيد طبع البيان في العدد الخامس من الثورة السريالية . وفي نفس العدد قدم بريتون عرضا لكتاب تروتسكي عن حياة لينين . وفي نفس العدد نشر خطأ من اندريه ماسون يؤكد اعتقاده في " ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحققها لينين " .

فى أحد مقالاته التى نشرها فى مجلة كلارتي - خلال عام ١٩٢٦ - بعنوان " بروليتاريا العقل " قال اراجون : " إن أفكار المساواة تحولت عند الرأسمالية الى سلاح قابلة للتفاوض " . وفى مقالة أخرى فى نفس المجلة ميّز بريتون بين الثورة السياسية التى شملت أبنية اقتصادية واجتماعية وبين الثورة السريالية التى تضمنت ثورة فى القيم الاخلاقية والفكرية . وتوقع أن تنجح الثورة السريالية قبل نجاح الثورة الشيوعية ويبدو أنه يقصد فرنسا فى هذا المجال .

فى سبتمبر ١٩٢٦ أصدر بريتون كراسة بعنوان " دفاع شرعى - Legitimate De-fence " عبر فيها عن فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم ، وهم حلفاء لجماعة كلارتي ، فى تعارض مع الحزب الشيوعى الفرنسى . وخيبة أملهم عندما لا يدعون للعب دور هام فى النشاط الأدبى للحزب . ورد على اغراق قراء كلارتي ولومانيته L'Humanite - جريدة الحزب الشيوعى الفرنسى حتى الان - فى مصطلحات مادية قائلًا : " المصلحة المادية هى التى تدفع كل إنسان ليخاطر بحياته على البطاقة الحمراء " (بطاقة عضوية الحزب الشيوعى) . كما أوضح إمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين .

ودخل رواد السريالية الحزب الشيوعى الفرنسى فى يناير ١٩٢٧ .. أى فى الوقت الذى كان فيه الحزب يجتاز مراجعة نظرية صارمة بعد إتهام تروتسكي والخلاف الذى تلاه ، وفى الوقت الذى فرض فيه الحزب أنضباطا حزبيا صارما . لذا لم تكن هناك فرصة لمناقشة أيديولوجية مع الوافدين السرياليين الذين انضموا للحزب بشكل غير عادى .. أى كشخصية مستقلة لها أفكار متميزة .

فى البداية حققت معهم لجنة حزبية ثم وزعتهم على خلايا عمالية .. ايلوار ذهب الى خلية عمال ترام . وبريتون وبعض أصدقائه إنتموا الى خلية فى حى جوبلان Gobelins واعتاد أن يلبس غطاء رأس " كاب " عاملا عندما يجلس على مقهى " سيرانو " . ثم طولب بتنقيف جماعة من عمال البترول مع كتابة تقرير عن البناء الإجتماعى والإقتصادى فى

ايطاليا أيام موسوليني فرفض ، وتوقف عن حضور إجتماعات الخلية .. أى سرعان مادب
الخلاف : مثالا لم يستطيعوا الأذعان لموافقة الحزب على طرد تروتسكى من الحزب
الشيوعى الروسى عام ١٩٢٧ . و تروتسكى بالذات الذى بدا لبريتون عبقرية ثورية . وقد
ذكر بريتون أن أحد المسئولين فى الحزب - ميشيل مارتى Marty - صاح فى واحد من
السرياليين " لو أنك ماركسيا لن تحتاج لتكون سرياليا " . وهذا بالفعل يلخص موقف
قيادة الحزب .. أنهم يريدون ماركسيين فقط ولاغير .. كما أنه يعنى فى نفس الوقت أن
السريالية إتجاه متكامل له رؤيته السياسية بالإضافة الى الرؤى الفنية والأدبية مما دفع
الشيوعيين الى هذا الموقف . حتى ان قائدا شيوعيا آخر - هنرى باربيس - اعتبر أى
مساهمة فكرية من السريالية فى الحزب مستحيلة .

ومع ذلك عندما أرسل " المكتب الدولى للأدب الثورى " فى موسكو برقيه الى السرياليين
يطلب فيها الإجابة على هذا السؤال : " ماذا سيكون موقفكم لو أعلنت الإمبريالية الحرب
على السوفييت ؟ " نشر السرياليون نص السؤال فى افتتاحية العدد الأول من مجلتهم
الجديدة " السريالية فى خدمة الثورة " يوليو ١٩٣٠ - وتحت إجابتهم :

" الرفاق . لو أعلنت الإمبريالية الحرب على السوفييت ، موقفنا سيكون ، طبقا
لتوجهات الدولية الثالثة ، موقف أعضاء الحزب الشيوعى الفرنسى " .. و .. " نحن على
استعداد لنلبى طلبكم فى أداء مهمة دقيقة بقدر ما نحن مفكرين .. وتقديم إقتراحاتنا لكم
سوف يعتمد على دورنا وظروفنا " .

تدل هذه الاجابة على أنه رغم الخلاف بين السريالية والشيوعية الروسية - الفرنسية
- والذى سيتصاعد الى القطيعة فيما بعد - فإن السرياليين لا يخلطون بين الإمبريالية
والشيوعية . ويؤكدون موقفهم المبدئى تجاه الإمبريالية .. وفى نفس الوقت تدل إجابتهم على
الحذر وبخاصة من سلوك الحزب الشيوعى الفرنسى .

المشكلة فى علاقة السريالية بالشيوعية أن السرياليين فكروا فى عمل سياسى كدرع
يرتدونه فى حروبهم ضد خصومهم من الأدباء والفنانين . لكنهم وجدوا ان هذا العمل
السياسى ورطهم فى مواجهة ثانية مع الماركسيين الارثوذكس فى الحزب الشيوعى
الفرنسى . وقد كتب مارسيل فوريه Marcel Fourier فى أحد أعداد كلارتي " من السخف
الواضح فى الوقت الحالى أن تطلب من السرياليين ان يتخلوا عن السريالية . هل هم طلبوا من
الشيوعيين أن يتخلوا عن الشيوعية؟ " .. ورغم استسخاف فوريه لهذا الطلب إلا أنه بالفعل
ما طالب به آخرون .. وقد صاغ السؤال بطريقة أخرى اندريه تيريون Andre Thirion

عندما قال : ماذا يمكن للحزب أن يفعل مع ماكس ارنست أو بريتون لكسب هؤلاء الذين يكتبون في رواياتهم وصفا عاطفيا لمعيشة محزنة لعمال أو أمهات بائسات غير متزوجات في الطواحين سريعة الدوران ؟ " .

أكدت الأحداث صحة هذا الكلام . ففي نفس وقت إثارة " مسألة اراجون " نشرت مجلة " السريالية في خدمة الثورة " موضوعا كتبه سلفادور دالى يتخيل فيه شخصا يمارس العادة السرية على صورة فتاة عمرها ١١ عاما . فاستدعى السرياليون الذين إنهمكوا في نشاطات الحزب - ومنهم اراجون وسادول واينيك والكسندر - الى لجنة تحقيق حزبية . سألتهم : لماذا سُمح بنشر مثل هذا البرونوجرافى (الإثارة الجنسية) المنحط في مجلتكم ؟ عندما سمع بريتون بهذا التحقيق إستشاط غضبا . وانفجر في كتيبه المسمى " بؤس الشعر La Misere de la poesie " فرد عليه اراجون من خلال جريدة " لومانيتيه " مستنكرا كل ما جاء في الكتيب ويتهمه بالتناقض مع النضال الطبقي والتضاد للثورة .. وبدأ واضحا إنفصال اراجون عن السريالية (١)

وعندما نشر " فيرنان الكيه Fernand Alqué - لم يكن سرياليا - مقالة في مجلة " السريالية في خدمة الثورة " ينتقد فيها الفيلم السوفيتى " طريق الحياة " طالب الحزب بالتوصل مما جاء فيها فرفض بريتون الذى كان يدرك جيدا أهمية المحافظة على الجدل الثقافى والسماح بالنقد . وقد علمه استبداد " الدادا " الكثير في هذا المجال .

إلا أن السرياليين دفعوا ثمن دفاعهم عن مقالة " الكيه " .. ففي نفس الشهر - يونيو ١٩٣٣ - طُرد الأعضاء السرياليون من جمعية الكتاب والفنانين الثوريين " الذين دخلوها في نفس العام . وهكذا ضاق ثوب الشيوعية على عالم السريالية الفسيح .

في بيان السريالية الثانى - الذى صدر عام ١٩٢٩ - بعد عامين من الإنضمام للحزب الشيوعى الفرنسى ، يراجع بريتون موقف السريالية من الشيوعية و يحذر من " أن تعاملنا الشيوعية كحيوانات مثيرة للفضول معدة لتمارس في صفوفها التسكع - وسوف نظهر قادرين على القيام بكامل واجبنا من وجهة النظر الثورية " . ويتحدث عن تجربة إنضمامه للحزب الشيوعى الفرنسى : " لم أستطع فيما يعينى مثلا منذ عامين أن أجتاز كما كان بودى ، حرا وغير مرئى ، عتبة الحزب الفرنسى حيث يوجد عدد من الأفراد غير الجديرين بالإحترام من شرطة وغيرهم ، لهم كامل الحرية بأن يرتعوا كما لو كانوا في طاحونة . طوال ثلاثة استجوابات على مدى ساعات ، كان على أن أدافع عن السريالية ضد

(1) Malcolm Haslam op. cit .

الإتهام الصبباني بأنها في جوهرها حركة سياسية معادية للشيوعية ومناهضة للثورة . لا فائدة من القول أنه لم يكن على أن أتوقع - من جانب أولئك الذين كانوا يحاكمونني - محاكمة عميقة لأفكاري " ... و " كيف لا نقلق بصورة رهيبية من انحطاط المستوى الأيديولوجي لحزب خرج منذ وقت غير بعيد مسلحا بصورة ساطعة برؤس من أقوى الرؤوس في القرن التاسع عشر " .

وفي تأكيد لإستقلال السريالية يقول بريتون في نفس البيان : " بالطبع إن السريالية التي رأيناها تتبنى إجتماعيا وعن قصد الصياغة الماركسية ، لا تنوى .. بخس النقد الفرويدى للأفكار حقه . على العكس ، فهي تعتبر هذا النقد الأول والأوحد الثابت حقا " .

إذن لقد تحولت علاقة السريالية بالحزب الشيوعى الفرنسى إلى صراع في فصولها الأخيرة . وشكل المؤتمر الثانى للأدب الثورى الذى عقد في مدينة خاركوف السوفيتية في نوفمبر ١٩٣٠ خطوة هامة في هذا الصراع . فلقد حضر المؤتمر اراجون وسادول . وقبل أن يذهب اليه اراجون كتب الى بريتون قائلا أنه التقى بناس يمينيين وأنه يعمل على إزالة المفاهيم الخاطئة عند المثقفين السوفييت حول السريالية - وبالفعل أصدر المؤتمر إشادة بالقيمة الثورية للسريالية. لكن الحزب الشيوعى الفرنسى نصب فخا لاراجون وسادول قبل عودتهما الى باريس .. فبعد إنتهاء المؤتمر نظمت لهما جولة خاصة ذهبا خلالها إلى اوكرانيا وبعض المناطق الاخرى لمشاهدة إنجازات سياسة ستالين في التصنيع وقبل ساعات من رحيلهما من موسكو طولبا بالتوقيع على بيان .

في هذا البيان أقرأ بذنبهما في مباشرة نشاط أدبى بدون إشراف الحزب ، وبالهجوم على باربيس خارج تنظيم الحزب ، وبانتقاد صحف الحزب في مجلات السريالية .

وتضمن البيان ضرورة نبذ كل تفكير مثالى ، خصوصا الفرويدية ، وضرورة أن يناضلا ضد التروتسكية " المضادة للثورية " وأن يشجبا بيان السريالية الثانى ويسلما كل انتاجهما الأدبى لإشراف الحزب .. وقع اراجون وسادول .. وتحول قرار إشادة المؤتمر بالسريالية الى إندال لها من خلال هذا البيان .

صعق بريتون .. لقد تحول اراجون إلى خائن للسريالية .. وتسليم انتاجهما الى الحزب ليصدّق عليه يضع السرياليين في مستوى صحفى جريدة " الاومانيتيه " الشيوعية . ولا يمكن تصديق أن رقابة الحزب سوف تسمح بأكثر من جزء بسيط مما تنشره المجلات السريالية . ثم إن التحليل النفسى الفرويدى كان أساسيا للسرياليين مثلما هى فلسفة ماركس بالنسبة للشيوعيين.هذا بالاضافة الى أن الروس لم يعجبا بفرويد وكان كتاب

يوريف كانابيكh Yuriv Kannabikh المسمى " تاريخ التحليل النفسى " الذى نشر عام ١٩٢٩ آخر تصريح فى صالح فرويد يظهر فى روسيا .

على أية حال بعد عودة اراجون وسادول الى باريس أصدرنا فى ديسمبر كتيباً عنوانه " إلى المثقفين الثوريين Aux " " Intellectuels Revolutionaires أنكرا فيه ما جاء فى بيانهما فى موسكو .. إلا أن ضيق بريتون تزايد بسبب محاولتهما تبرئة نفسيهما .

لم يمض عام على بيان اراجون وسادول حتى حدث تطور آخر فى الصراع بين السريالية والحزب الشيوعى الفرنسى بسبب ما اشتهر بإسم " مسألة اراجون " .. ففى نوفمبر ١٩٣١ نشر اراجون قصيدة بإسم " جبهة حمراء " تعرض بسببها للمحاكمة وبادر بريتون الى الدفاع عنه ففوجئ بمتنصل اراجون من هذا الدفاع على صفحات " الاومانيتيه " . رغم أن نفس الصحيفة نشرت مقالا فى ٩ فبراير ١٩٣٢ تتملق فيه السرياليين وتصف موقفهم من مسألة اراجون بأنه " طاهر وبسيط " .

لقد أخذت " مسألة اراجون " شكل المناقشة على شرف الدفاع عن الشعر .. وكان واضحاً أن الشيوعيين مصممون على حرمان السرياليين من هذا الشرف وعلى استغلال نفس الموضوع فى تأسيس حقهم الخاص بمراقبة النصوص السريالية .

فى اغسطس ١٩٣٤ حدثت خطوة أقرب للقطيعة الكاملة بين السريالية والشيوعية : فى المؤتمر الأول للكتاب السوفيتت أذاع اندريه زدانوف بيان الواقعية الاشتراكية الذى يحول قيمة الفن الى مجرد دعاية سياسية .. وفى ديسمبر من نفس العام ناقش بريتون هذه الرؤية - الواقعية الاشتراكية - فى مقالة بعنوان " أخبار الشعر العظيم "

وجاءت القطيعة فى " مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة " الذى عقد فى قصر الميتيوايتيه فى باريس فى يونيو ١٩٣٥ . نظمته لجنة من المتعاطفين مع الثورة الروسية ومنهم باربيس وجيد والدوس هكسلى وهنريش مان وبرتولد بريخت ولوى اراجون وسينكلييه لوى .

وطلب بريتون أن يتحدث أمام المؤتمر إلا أن طلبه رُفض . وطالب رينيه كريفييل اللجنة بالسماح لبريتون بالكلام فرفضت أيضاً .. وعندما عاد كريفييل إلى بيته فتح موقد الغاز فى المطبخ بدون إشعال ورقد بجواره .. فى الصباح وجدوه جثة هامدة . ويرى مالكولم ها سلام مؤلف كتاب " العالم الحقيقى للسرياليين " : أنه بإنتحار كريفييل انتهت الفترة البطولية للسريالية التى بدأت أيضاً بإنتحار فاشى .

واصل المؤتمر أعماله .. قرأ اراجون نص خطاب كريفييل . وأعترف اخرون مثل فورستر Forster بعقم ما يفعله الكتاب . وأمام إنتحار كريفييل تنازلت اللجنة المنظمة

للمؤتمر وسمحت لبول ايلوار بقراءة خطاب بريتون الذى تضمن تحذيرا من أخطار المعاهدة الفرنسية - الروسية . وعبر عن خيبة أمله فى الحزب الشيوعى الفرنسى " الذى نسى وبوضوح وظليفته الثورية " و.. " من جانبنا نرفض أن نعكس فى أدبنا وفننا أيديولوجية تغيير المبادئ "Volte - face" .

إثر ذلك أصدر بريتون بيانا عنوانه " أيام كان السرياليون محقين " فضح فيه النظام البوليسى لستالين " هذا النظام ، هذا القائد ، لا يمكننا إلا التعبير لهما بحزم عن عميق حذرنا " .
توالى بعد ذلك المواقف المعادية :

عندما جرت محاكمة موسكو الأولى عام ١٩٣٦ التى أسفرت عن إعدام نظام ستالين لستة عشر من القيادات الحزبية والقومية ، أصدر بريتون العديد من البيانات والنداءات التى وقعها مع عدد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، تندد بهذه المحاكمات التى .. " تلوث شرف نظام الحكم إلى الأبد " ، كما قال بريتون فى " الحقيقة عن محاكمات موسكو " - وتطالب بوقف الإعدام . وفيه يقول أيضا : " إن الفرد - مشيرا الى ستالين - الذى وصل الى تلك النقطة هو الجاحد الأكبر والعدو الرئيسى للثورة البروليتارية . علينا مقاتلته بكل قوانا ، وأن نرى فيه المزور الرئيسى فى أيامنا ، والأكثر إجراما بين المجرمين " . (١)
وعندما جرت محاكمة موسكو الثانية شكك بريتون فى إقرارات المتهمين " المزعومة " .. وأكد أن المناخ الذى انتزعت فيه " مناخ قاتل للفكرة الاشتراكية بالذات ، ولكل العمل الثورى فى العالم " . ويدافع فى " تصريح يصدد محاكمات موسكو الثانية " بشدة عن تروتسكى ودوره الهام فى الثورة البلشفية ، ويذكر ستالين نفسه بإشاداته السابقة بتروتسكى قبل أن ينقلب ستالين عليه .

تركت هذه المحاكمات أثارا عميقة فى نفس بريتون حيث تؤكد زوجته الثانية جاكلين لامبا : " كان سير محاكمات موسكو يدفع أندريه الى الغوص فى حالة هول ، فى حالة أنهيار خاصة لم يتماثل منها بسهولة وقد إصطبغت بذلك أفكاره ونشاطاته لتلك الفترة " . (٢)
وعندما علم بريتون أثناء وجوده فى المكسيك بأن ايلوار ساهم بقصائده فى مجلة " كومين " التى رعاها الحزب الشيوعى الفرنسى أنهى على ذلك فور عودته الى باريس .. وكان هذا التأييد سببا مباشرا فى كسر ايلوار لعلاقته بالسريالية وإلتحامه بالحزب .
فى مقابل القطيعة مع الشيوعية الستالينية بدأت العلاقة المباشرة مع التروتسكية ..

(١) كميل قيصر داغر . مرجع سابق ص ٥٠ . (٢) المرجع السابق ص ٥٤ .



اندريه بريتون ، ريجو ريفيرا ، ليون تروتسكى و جاكين بريتون في المكسيك عام ١٩٣٨ .

تحدثنا من قبل عن إعجاب بريتون بتروتسكى .. وكتابات عنه في المجلات السريالية وبعد نفى تروتسكى من روسيا عام ١٩٢٩ ظل بريتون يدافع عنه حتى إغتياله . و في فبراير ١٩٣٨ تحقق لقاءهما في المكسيك - منفى تروتسكى - والذي نتج عنه صدور بيان " نحو فن ثوري مستقل " .

في مقالة " زيارة لليون تروتسكى " كتبها بريتون ونشرت في نوفمبر ١٩٣٨ يصف تروتسكى بأنه " الذي وضع عبقريته وكل قواه الحية في خدمة أعظم قضية أعرفها .. والمنظر الخالد للثورة الدائمة " . وفي نفس المقالة يدافع بريتون عن حرية تروتسكى : " أن يكون تروتسكى حرا ، أن يكون قادرا على الكلام في باريس اليوم ، فتلك رقعة من الثورة منتصبة من جديد " .

في خلال الأشهر الثلاثة التي قضياها معا إقتربا من بعضهما أكثر وزادت معرفة الواحد بالآخر " وتعتبر جاكين لاميا - زوجة بريتون الثانية - عن إنطباعات بريتون حول تروتسكى قائلة : " إن ما كان يدهشه (أى بريتون) أكثر ما يدهشه ، وما كان يرجع اليه غالبا ، إنما يرتبط بالجانب الإنساني الذي لاحظته منذ البدء : بداهته (أى تروتسكى)

الفائقة والمباشرة إزاء الأشياء الصغيرة التي كانت مجالا فسي كل مرة لشرح نفاذ .
و " كان - بریتون - يبدى إعجابه بطاقه تروتسكى غير العادية ، ليس فقط على العمل ،
بل على كل ما يباشره " .^(١)

إذن كانت هناك نقاط إلتقاء شخصية بينهما توضحها جاكين أيضا : " الشمولية ،
حب الحياة والناس والطبيعة من أجل عالم أفضل ، الصرامة ، القسوة على الذات وعلى
الآخرين ، البدهاء والصفاء ، التنظيم ، الدقة ، كثافة النفس ، إعادة النظر بإستمرار بأفكار
مقرة من قبل ، القدرة العظيمة على الجذب والفتتان ، فتوة الروح والفكر " .^(٢)

اما عن نقاط الإلتقاء الفكرية فكان من أبرزها : ضرورة تدمير قيم الثقافة المتخلفة
وخلق قيم ثقافية جديدة ، والحفاظ على حرية الإبداع بعيدا عن ضغوط الدعاية السياسية .
كما يتضح ذلك في موقفهما المشترك من " الواقعية الإشتراكية " التي أطلقها زادنوف .
جمع بيان " نحو فن ثورى مستقل " الذى كتباه مجمل الأفكار والآراء المشتركة
بينهما ، حيث يبدأ بـ " نحن نستطيع القول دون مبالغة أن الحضارة لم تُهدد بخطر
مثلما هي مهددة اليوم " . وينتهى بالتأكيد على : حرية الإبداع " .

عبر هذا البيان عن تأكيدهما على أهمية العنصر الفردى والصفات الذاتية فى الإكتشافات
العلمية والفنية وضرورة إحترام القوانين النوعية الخاصة التى يلتزم بها الخلق الثقافى .
" يهتم على وجه الخصوص ، فيما يتعلق بالإبداع الفنى ، أن يتحرر الخيال من كل
إكراه ، ألا يخضع إطلاقا ، وبأى ذريعة من الذرائع ، لقيد يكبل به " . . . " إذا كان على الثورة
أن تُرسى ، من أجل تنمية قوى الإنتاج المادية ، نظاما إشتراكيا قائما على التخطيط المركزى ،
فإن عليها فيما يتعلق بالخلق الثقافى ، أن ترسى منذ البدء وتضمن نظاما فوضويا من
الحرية الفردية . لا أدنى سلطة . لا أدنى إكراه . لا أدنى أثر للقيادة " . وقد صاغ
تروتسكى هذا المقطع بالذات مما زاد تعلق بریتون به .

سبق لبریتون أن عبر عن نفس الفكرة فى كتابة الأوعية المتصلة - ١٩٣٢ - حين كتب :
" إن كل خطأ فى تفسير الإنسان يؤدى الى خطأ فى تفسير الكون " . كما سبق أن عبر
تروتسكى أيضا عن نفس الفكرة عام ١٩٢٤ فى كتابه " الأدب والثورة " : " ليس بوسعنا
أن نتعامل مع الفن كما نفعل مع السياسة . ليس لأن الخلق الفنى إحتفال دينى وعلم
روحانى كما قال أحدهم ساخرا ، بل لأن له قواعده ومناهجه ، وقوانين تطوره الخاصة به ،
وخصوصا لأن ثمة دور مرموق يعود فى الخلق الفنى الى عمليات الشعور الباطن " .

(١) كميل قيصر داغر . مرجع سابق ص ٦١ . (٢) المرجع السابق ص ٦٢ .

ومع ذلك أكد البيان المشترك أن " الفن الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون ثورياً ، أى أن يتطلع الى نقض كامل وجذرى للمجتمع وتحرير الخلق الثقافى من السلاسل " و .. " ان الثورة الإجتماعية وحدها هى التى يمكنها شق الطريق أمام ثقافة جديدة " (١) .
لذا ينادى البيان بتجمع كل دعاة الفن الثورى المستقل للنضال ضد الإضطهادات الرجعية وخلق " الإتحاد الأسمى للفن الثورى المستقل " F. I. A.R.I " تحت شعار " إستقلال الفن من أجل الثورة . الثورة من أجل التحرر النهائى للفن " .
بالفعل بعدما عاد بريتون الى باريس أسس هذا الإتحاد الذى أصدر نشرة بإسم كلى Cle صدر عددها الأول فى يناير ١٩٣٩ . وتوقفت بعد العدد الثانى فى فبراير ..
كما تضمن البيان موقفهما المشترك من النظام الستالينى فى الإتحاد السوفيتى : إذا كنا نرفض أى تضامن مع الطائفة الحاكمة اليوم فى الإتحاد السوفيتى فلأنها بالضبط لا تمثل فى نظرنا الشيوعية ، بل هى عدوتها الأكثر غداً وخطراً " ... " إن الثورة الشيوعية لا تخاف الفن " .

الغريب فعلاً هو أن لا يوقع تروتسكى البيان مع بريتون . بل يوقعه - بدلاً منه - ديجوريفيرا - الرسام المكسيكى الذى كان يستضيفه . ولم اجد تفسيراً مقنعاً لهذا التصرف - بل الأكثر غرابة أن يرسل تروتسكى خطاباً إلى بريتون فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ يقول فيه : " أحنى من كل قلبى مبادرتك وديجوريفيرا لخلق الداف . اى . ايه . ار . اى F.I.A.R.I اتحاد الفنانين الثوريين حقاً والمستقلين حقاً " . رغم أن هذه المبادرة ظهرت فى بيانهما المشترك أى أنها مبادرتهما .

إذن هل فشل بريتون ، رغم جهده العظيم ، فى التوفيق بين السريالية والماركسية ؟ كما يقرر عصام محفوظ (جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤ / ٤ / ٥) وهل قام بريتون فعلاً بمحاولة " توفيق " ؟ .. الواقع كما يتضح من العرض السابق لعلاقة السريالية بالشيوعية أنها مرت بثلاث مراحل : الأولى قبل الإنضمام للحزب الشيوعى الفرنسى . والثانية بعد الإنضمام إليه فى عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٣٢ . والثالثة بعد عام ١٩٣٢ .. لقد دخل السرياليون الحزب الشيوعى مثلما خرجوا .. أى أن قناعاتهم وأفكارهم الأساسية ظلت كما هى بل ازدادت ثراءً بحكم التجارب .. وفى المرحلة الثانية ١٩٢٧ - ١٩٣٢ حدثت إختيارات أساسية بينهم أدت إلى إفتراق اراجون وسادول ومن بعد ايلوار عن السريالية لصالح الشيوعية .

(١) المرجع السابق ص ٦٨

أى أن هناك أفكارا مشتركة لدى بریتون وماركس أو أن بریتون رأى في الماركسية ما يتفق مع أفكاره وما ينمى ويطور هذه الأفكار كما فعلت إتجاهات أخرى بأخذ ما أعجبها من أراء ماركس وبلورتها لحسابها وإدعت الإنتماء للماركسية .. وقد كانت هذه هى مشكلة الماركسية التى أصبحت عباءة تتسع للجميع من الماركسية الصينية إلى الماركسية الألبانية مروراً بالإتحاد السوفيتى وكوبا ، وكذا ماركسية الأخوة اليوغسلاف الذين كانوا مسيرين ذاتيا قبل أن تنهار الماركسية - بسبب كل هؤلاء - على رؤوس الجميع . لتنتهى حقبة تاريخية ، لكن ما حملته من أفكار الفلاسفة العظام : هيغل وماركس لا يمكن أن يمحوها الإنهيار . وبينما ننظر حولنا الآن ، فلا نكاد نسمع من أسماء الأحزاب الشيوعية ، حتى الأحزاب الموجودة فيما كانت تسمى بأوروبا الغربية ، إلا أن صوت السريالية مازال مسموعا ، وفي كل مكان .. لأن الفن أبقي من السياسة .

إن بریتون لم يدع الإنتماء للماركسية .. ولا حتى للتروتسكية - بعد أن شاع المصطلح رغم الاتفاق بين بریتون وتروتسكى . لأن السريالية كونت لنفسها عناصر متكاملة ومتميزة في كل شئون الحياة . وهذا هو ما دفع أراجون وإيلوار الى الإفتراق عن السريالية بل والهجوم عليها .. لأنهما لم يستطيعا أن يكونا سرياليين وشيوعيين في نفس الوقت . من الإتجاهات أو الفلسفات المنتمية إلى اليسار لم يأخذ من الماركسية ..؟ إن هذا يعيدنا لمناقشة الأصول : حيث لم تكتشف الماركسية العالم .. بل أعادت النظر إليه .. كما أنها ليست أول ولا آخر فلسفة تطالب بتغييره .. والسريالية عندما تطالب بنفس الشيء .. فلا يعنى ذلك أنها ماركسية .

* * *

وقفت السريالية أيضا موقفا معاديا للفاشية والنازية : فلقد صدم إيلوار لأن انجاريتى Ungaretti - شاعر إيطالى كان صديقا لابلونير - أهدى قصيدة الى موسولينى . وبعد فشل محاولة إغتيال " الدوتشى " ناح إيلوار : " لكن الله - ال - خنزير يحرس موسولينى ال - بقرة " .

وعندما طالب هنرى بىرو Henri Beroud - سياسى فرنسى محافظ - بإقامة حكومة فاشية في فرنسا شُتم على أعمدة " الثورة السريالية " .

وفي بيان بریتون - تروتسكى " نحو فن ثورى مستقل " تأكيد آخر على نظرة السريالية للفاشية : " إن الفاشية الهتلرية ، بعد أن صفت في ألمانيا كل الفنانين الذين عبر حب الحرية عن نفسه لديهم الى هذه الدرجة أو تلك ، حتى ولو كانت تلك الحرية شكلية ،

ألزمت أولئك الذين كان ما يزال بوسعهم أن يوافقوا على الإمساك بقلم أو بريشة بأن يجعلوا أنفسهم خدم النظام ويحتفلوا به حسب الأوامر ، ضمن الحدود الخارجية لأسوأ إصطلاح " .

وفي آخر بيان أصدرته الجماعة السريالية قبيل الحرب العالمية الثانية - سبتمبر ١٩٣٩ . بعنوان " لا حربكم ولا سلامكم " هاجمت كلا من الفاشيين والشيوعيين .

إن هذا الموقف من السريالية يتسق مع مواقفها السابقة .. فرفض الفاشية والنازية ينسجم مع رفض الشوفينية كما يتسق مع رفض الإستعمار ورفض الديكتاتورية حتى لو كانت " ديكتاتورية حزب شيوعي " .

إلا أن هناك سؤالاً يظل عالقا : طالما أن السرياليين يرفضون الفاشية والنازية .. فلماذا إذن عندما قامت الحرب العالمية الثانية وضربت مدافعها فرنسا - هرب قادة السريالية من فرنسا .. ولم ينخرطوا في المقاومة الشعبية مثلما فعل سرياليون - سابقون كاراجون وأيلوار ؟؟

على أى حال يحمل بريتون في كتابه - موقف السريالية السياسي - الرؤية السريالية لهذه المواقف بقوله : " إن حيوية أى نظام ما مرهونه بعدم إعتبار نفسه معصوما ونهائيا . وبقدر ما يقيم وزنا كبيرا لما تقدمه الأحداث من أشياء متناقضة ، إما لتجاوز هذا التناقض أو لإعادة بناء النفس بصورة أقل اهتزازا إنطلاقا من هذا التناقض بالذات إذا لم يكن ممكنا تجاوزه " (١) .

يظل بريتون مخلصا لمواقفه السياسية حتى النهاية : في ١٩ نوفمبر ١٩٥٧ ينشر مقالا عن ثورة أكتوبر الروسية يقول فيه : " علينا في أسوأ ساعات الخيبة والخزي والمرارة - كما في عصر محاكمات موسكو أو سحق إنتفاضة بودابست - أن نتمكن من إستعادة القوة والأمل فيما تحتفظ به أيام أكتوبر من مكهرب : وعى الجماهير المضطهدة لسلطانها وللإمكانية الواردة لديها بممارسة تلك السلطة فعليا " .

و .. " تلك النظرة ذاتها ، نظرة ليون تروتسكى التى أراها من جديد مثبتة على أثناء لقاءاتنا اليومية منذ عشرين عاما في المكسيك ، كافية وحدها لتلزمنا من ذلك الوقت بأن أحتفظ بكل إخلاصى لقضية هى الأكثر قداسة بين القضايا جميعا : تحرير الإنسان " و .. " ليكن ما يعيننا هذا المساء رؤية تحتضن عبرها ثورة أكتوبر ذات الحماية الحديدية التى تحتضنها الثورة الاسبانية والثورة المجرية ونضال الشعب الجزائرى من أجل تحرره " .

(١) المرجع السابق ص ٤٧



أيها الخيال العزيز، أحب فيك بشكل
خاص أنك لاتسامح . كلمة الحرية وحدها
هى كل ما لا يزال يثيرنى، إنها
تجيب بالتأكيد على الطموح
الشرعى الوحيد عندي.
البيان الأول للسريالية

هكذا يبدأ البيان السريالى الأول - ١٩٢٤ - بالحديث عن ضرورة الخيال والحرية .. حتى مجابهة الجنون .. عديده هى مدارس واتجاهات الأدب والفن على مرّ العصور التى أكدت ضرورة الخيال والحرية فى الابداع .. ولكن .. أى خيال ؟ وأية حرية ؟ هنا لابد وأن يعترضنا الخيال السريالى والحرية السريالية .. وهنا أيضا تكمن ميزة السريالية التى استطاعت ان تبحث وتطور وتؤكد خيالا وحرية إرتبطا بإسمها ..

" السريالية : " تلقائية "Automatisme" نفسية خالصة نعبر بواسطتها - سواء شفاهة أو كتابة أو بأى طريقة أخرى - عن الوظيفة الحقيقية للتفكير . تفكير يمل فى غياب كل تحكم يمارسه العقل ، وخارج أى سيطرة مسبقة لجماليات أو اخلاقيات " .

" بنيت السريالية على الإعتقاد فى الحقيقة العليا لخلق أشكال التداعى المهمة حتى الآن ، فى القدرة الكلية للحلم ، باللعبة المجردة للفكر . تقود - السريالية - الى تدمير نهائى لكل الآليات (أو التلقائيات) النفسية الاخرى وأن تحل محلها فى حل المشاكل الأساسية للحياة" . هكذا ينتهى البيان السريالى الأول الى توضيح المعنى .. أو الرؤية الخاصة بالسريالية والتى تبدو فى إبداع السرياليين سواء المكتوب أو المرئى .

إذن لقد اعتمدت السريالية فى الإبداع على الخيال والحلم والتداعى الحر المتدفق من اللاوعى .. وكونت هذه العناصر رؤيتها :

الحلم : ليس فقط حلم اليقظة .. ولكنه أيضا الحلم الحقيقى أثناء النوم " ، والذى تراه السريالية : " متواصلا ويحمل أثار تنظيم . الذاكرة وحدها تدعى لنفسها حق تقطيعه ، حق عدم الالتفات الى الحالات الإنتقالية وتقديم سلسلة أحلام بدلا من الحلم " . (البيان الأول) . " أعتقد فى انحلال مستقبلى لهاتين الحالتين اللتين تكونان فى الظاهر متناقضتين . وهما الحلم والواقع ، الى نوع من الواقع المطلق ، يكون سرياليا لو استطاع أحد أن يناديه كذلك " . إذن... لماذا لا نعطى الحلم اهتماما كافيا فى حياتنا ؟ ولماذا لا نمنح الحلم قيمة اليقين به .. تلك القيمة التى نرفض منحها أحيانا للواقع ؟ . ولماذا لا نتوقع من إشارة الحلم أكثر مما ننتظر من درجة الوعى ؟ ثم.. الا يمكن الاستفادة من الحلم فى حل مسائل الحياة الأساسية ؟؟

كل هذه اسئلة طرحها بريتون في البيان الأول للسريالية .. بل إن الفكر - البقطة ليس مفصولا عن " إحياءات تأتيه من ذلك الليل العميق " أى لحظات اللاوعى .. أو لحظات الحلم .. حتى أن توازن هذا الفكر توازن نسبي .. إنه يكتفى فقط بالنتيجة : " هذه المرأة تبهره " . ولكن أى انبهار هذا ؟ ومن أين أتى ؟ وكيف ؟ .

كلها اسئلة إجاباتها فيما وراء الفكر الواعى .. فى لحظات اللاوعى .. أو لحظات الحلم .. وهكذا .. إن الإنسان فى حالة الحلم لا يفكر فى الواقعية .. أى أنه لا يفكر فى مدى واقعية أو إمكانية أحداث الحلم .. أنه يستسلم لها فقط .. " تلك المتسربة من اللاوعى والعقل الباطن والرغبات المتحققة والمحبطة .. وبهذا فهو يبدو أكثر حقيقة من الواقع .. أو على الأقل - أقل زيفا .. إننا نتعرى تماما فى تلك اللحظات - نبتعد عن الضغوط والمجاملات والمناورات ولعبة الذكاء المكشوفة أو المستترة .. بل فى هذه اللحظات يفرض علينا الابداع .. فمن يمسكها ؟ من يستفيد بها ؟؟

" حدث ذات مساء قبل النوم - يحكى بريتون - أن التقطت جملة ملفوظة بوضوح... جملة غريبة لا تحمل أثر الأحداث التى كنت ممتزجا بها فى تلك اللحظة ... جملة بدت لى ملحة .. كنت أعد نفسى لتجاوزها إلا أن طابعها العضوى جذب إنتباهى .. كانت شيئا شبيها بـ (ثمة رجل شطرته النافذة إلى شطرين) . مصحوبة بالتمثل البصرى الضعيف لرجل تقطعه من النصف الاعلى نافذة عامودية إزاء محور جسمه .. وفهمت أننى أمام صورة من نموذج نادر ، وسرعان ما راودتنى فكرة إدخالها - الصورة - فى مادة البناء الشعرى لى .. وسرعان أيضا ما أفسحت المجال أمام تلاحق يكاد يكون متقطعا لجمل لم تكن أقل مفاجأة ، بل تركتنى تحت تأثير إنطباع بأن تحكمى بذاتى حتى ذلك الحين كان وهما ولم أعد أفكر بوضع حد للصراع اللانهائى الذى يحدث داخلى " . (البيان الأول للسريالية) .

هكذا يشرح بريتون قصة إستفادته من لحظات حلم - لاوعى - فى كتابة شعرية .. ثم يواصل العمل مع فيليب سوبو عام ١٩١٩ .. فى هدوء .. يحاول الواحد الدخول فى حالة اللاوعى وينطلق .. ويسجل الاخر ما ينطق به خلال هذه الحالة .. وفى النهاية تجمعت نصوص نشرت فى كتاب " الحقول المغناطيسية " ..

لقد استفاد بريتون فى هذا الكتاب من طرق فرويد فى تقصى أسباب الأمراض ، وكان يجربها بين الحين والآخر مع المرضى أثناء الحرب العالمية الأولى . ويوضح بريتون هذه التجربة قائلا : " لقد قررت أن استخلص من نفسى ما يحاول المرء استخلاصه من

المرضى ، وأعنى بذلك المونولوج الذى يلقيه المرء بسرعة ودون تمهل بحيث لا تكون للحاسة النقدية عند الذات الفاعلة أى سيطرة على هذا المونولوج . إذ تضرب الذات الفاعلة عرض الحائط بأى تحفظ أو تكتم ، وتطلق العنان لنفسها فى التعبير بصوت عال عما يجيش بصدرها " .

ويسترسل بريتون فى البيان السريالى الأول فى شرح تجربة " الحقول المغناطيسية " التطبيقية فى الكتابة الآلية :

" بدا لى ومايزال - تشهد على ذلك الطريقة - التى بلغتنى بها جملة الرجل المقطوع - أن سرعة الفكر ليست أكبر من سرعة الكلام ، وأنها لا تتحدى بالضرورة اللغة ولا حتى الريشة التى تجرى .

ضمن هذه الحالة ، شرعت مع فيليب سوبو الذى أخبرته باستنتاجاتى الأولى نسود الصفحات غير مبالين بما يمكن أن يتأتى عن ذلك من الناحية الأدبية . تكفلت سهولة الإنجاز بالباقي . كان بوسعنا فى نهاية النهار أن يقرأ الواحد للآخر حوالى خمسين صفحة كتبناها بهذه الطريقة ونقارن بين النتائج . كانت كتابات سوبو وكتاباتى تنمان إجمالاً عن تماثل واضح : نفس عيب البناء . نفس نقاط الضعف . لكن هناك أيضاً اختيار جيد لصور متميزة لم نكن نستطيع إعداد أى منها عن تصميم مسبق . هناك أصالة خاصة جداً وبعض الجمل الهزلية الحادة .. بدت لى الفروق التى بين نصينا ناتجة أساساً عن مزاج كل منا ، لأن مزاج سوبو أقل جموداً من مزاجى . ولقد أخطأ فى توزيع بعض الكلمات على شكل عناوين فى أعلى بعض الصفحات بروح مأكرة بلا شك - إذا سمح لى بهذا النقد الخفيف . وأنا أعتزف بإنصاف أنه عارض دائماً وبشدة أى تعديل أو تصحيح مهما يكن صغيراً فى سياق أى مقطع من النوع الذى كان يبدو لى غير مناسب . وكان محققاً تماماً فى ذلك " .

وينتهى بريتون الى تقرير أنه من الصعب تثمين القيمة الحقيقية لهذه النصوص .. بل من المستحيل تثمينها من القراءة الأولى .. لأنها عناصر غريبة على من يكتبون بقدر ما هى غريبة على أى إنسان آخر ولا بد أن يشعر أمامها بالحذر . من الناحية الشعرية - يصف بريتون - تتمتع بدرجة عالية من اللامعقولية المباشرة . التى تكمن ميزتها فى كونها تعلن عدداً من الخصائص والوقائع التى ليست أقل موضوعية من غيرها

ويستدل هربرت ريد من هذه التجربة على أن السريالية كانت فى المقام الأول قضية إبداع شعري ، أما الرسم والنحت فلم يكونا سوى تعبير تشكيلي عن تلك الروح الشعرية .

بعد ثمانية وأربعين عاما من هذه التجربة ، وبعد قطيعة نهائية مع السريالية يرجع اراجون واصفا هذه التجربة : " أصبحت " الحقول المغناطيسية " عمل مؤلف واحد برأسين ، والنظرة المزدوجة وحدها سمحت لفيليب سوبو واندرية بريتون بالتقدم على الطريقة التي لم يسبقهما إليها أحد ، في تلك الظلمات التي كانا يتكلمان فيها بصوت عال . إن علينا أن ننظر اليه اليوم على أنه ، في فجر هذا القرن ، اللحظة التي ينعطف فيها كل تاريخ الكتابة " . (١)

وقد عاود بريتون تكرار تجربة " الحقول المغناطيسية " مع بول ايلوار عام ١٩٣٠ فقاما معا بكتابة " الحمل بلادنس " وقام الكاتب اللبناني المبدع عصام محفوظ بتجربة أخرى لإستخلاص العلاقة بين الكتابة الآلية السريالية كما جاءت في كتاب " الحمل بلادنس " والكتابة اللاواعية لمرضى نفسيين في مستشفى " دير الصليب " في لبنان . فقد أورد فقرة من كتاب بريتون - ايلوار وفترة أخرى من رسالة كتبها أحد المرضى .. يقول بريتون وايلوار في " الحمل بلادنس " :

" مرحبا يا سادتي ، مساء الخير يا سيداتي .. وجماعة الغاز . سيدى الرئيس أنا تحت أمرك ، عندى فانوس فى الدراجة . وضعوا القط ، الكلب ، أمى وأبى ، أولادى ، النسر فى عربتهم الصغيرة . وضعوا هذه النماذج الفقيرة فى المقطورة التى تدور مفاصلها ، تدور وتدور . من جسر لآخر تسقط الأبر مثل ضربات السيوف . المقبرة فى طرف القرية قرب البلدية . هذا لايساعد على إعادة ربط حلقات العائلة فى زمن المجاعة " .

أما مريض " دير الصليب " فيقول : " لحضرة الحكيم .. حكما الخ .. من بعد اليوم أعرض . لما كان هذا الدير والصليب ، الذى هو ليس كتابة عن ورش أشغال وتعمير وسرقات كذا الخ .. التابع انجادية وادى شحور العليا مستشفى دير ماريوحنا .. مكان مشاهير اللصوص من قديم الأزمنة ، وطوابقه السفلى ملصوقتين العماد فوق الشحاتر كذا وأكثرية الموجودين فيه من العدمانيين بالعاهات والمتسولين واللصوص .. ولم يتم ترسيمه وتعميره الآن سوى بدسائس اعظم وافطع لصوص عرفهم التاريخ والنازحين اليه من تلك الانحاء الذين دوخوا البلاد بدسائسهم وقظائهم وسرقاتهم الخ ! لذلك يقتضى وضع قرار الى المراجع التنفيذية بتجربة اعظم غارات جوية بالحرائق ساحقة ومشتركة عليه . حضرت عزتو افندم دامت معاليكم .. ابن عمى المدعر (....) بمناسبة انتخاب رئاسة

(١) كميل قيصر داغر - مرجع سابق ص ٢٧

الجمهورية يقتضى تغيب الى بيغنى في الراديوات ويتداخل في كل المسائل المهمة وفي كل شاردة وواردة وسيطر على المرائء باسطوله .. " (١) .

يصف بريتون طريقة تطبيق الكتابة الآلية في مقطع من البيان الأول للسريالية قائلا :
" ليأتك أحدهم بأدوات الكتابة بعدما تقيم في مكان يتفق ما أمكن وتركيز فكري على نفسه .
وضع نفسك على راحتها في أكثر الحالات سلبية أو إنفتاحا . واكتب بسرعة ودون
موضوع سابق التصميم ، بسرعة تكفى لتمنعك من الحفظ أو أن تساق إلى إستعادة ما
تكتب ، وسوف تأتيك الجملة الأولى دون عناء . لأن في كل ثانية ، والحق يقال ، جملة
غريبة عن تفكيرنا الواعي لاتلتمس إلا البروز الى النور " .

بيد أنه لا يحق لنا أن نستخلص من ذلك أن الكتابة الآلية لأمعنى لها ، فكل ما يوجد
يحمل معنى وكل ما يوجد في الإنسان يحمل معنى إنسانيا . وليست الكتابة الآلية نتاج
الصدفة (وهى لفظة مناسبة جدا للتمويه على ما لا نعرفه) بل هى بطبيعتها ثمرة الإنسان
وتعبير مباشر عن الواقع الإنساني . (٢)

ورب معترض يقول أنه من الممكن أحيانا ، بجهد تقوم به الذاكرة ، أن يستعيد المرء
جميع اللحظات التى إجتازها الوعى وجميع أطوار الخلق الشعري وأن يوضح بذلك
تسلسل الصور الذى إستطاع أن يؤدي إلى الخلق الشعري النهائي . والأمر صحيح ،
ولكنه لايلغى كون ماتحت الوعى هو المغذى الوحيد بالصور الشعرية وتجميعها
العضوى . أما القول بالعكس فمعناه الإدعاء بأن صور الفيلم لاتصدر عن جهاز البث بل
عن تسلسل هذه الصور على الشاشة .

وكما أن للكتابة الآلية مسببا بل لأن لها مسببا ، كذلك لها معنى . إنها سيل كلامى
يجرى ، تدفعه إنحدارات داخلية أو قوى محركة لاعلم لنا بها والأمر وحده يزودها بالمعنى
. إن لخيطة الماء الجارى معنى لكونه يجرى فقط .

وكذلك أمر هذا الزنبوع الحى الذى يتفجر من حقول الكلمات - الصور الممتدة ماتحت
الوعى ؛ وبما أن الأمر هنا لايدور حول واقعة طبيعية وحسب بل حول واقعة إنسانية ، فأن
يكون لها معنى يعنى أن لها معنى بالنسبة لمصير الإنسان ، طفيفا كان هذا المعنى أم

(١) عصام محفوظ ، السريالية وتفاعلاتها العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٧ .
ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٢) ميشيل كاروخ ، اندرية بروتون والعطيات الأساسية للحركة السريالية . ترجمة الياس بديوى .
منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٣ . ص ١٣٧ .

رئيسيا ، واضحا أم خفيا . والأمر الرئيسي الناتج عن الكتابة الآلية أن هذه الحقول الكلامية بالتأكيد لا تنظر في حالة الركود التي كانوا يفترضونها فيها . فقبل أن ندرك الأهمية التي يمكن أن تحملها الكلمات يتأكد هذا الأمر الرئيسي المذهل : إن الكلمات تجري من النبع . فقبل أن يدركها الوعي تسرع هي لملاقاته تدفعها حركتها اليه . ذلك أنه في ظلال ما تحت الوعي الشاسعة توجد منحدرات ذهنية تنحدر عليها الكلمات سيولا رائعة تشع بكل بريق صورها . بذلك تنكشف منظومة واسعة من الجبال والمياه تقع على السفح المظلم من الوعي وتغذى دونما إنقطاع سفوحه المشرقة . فليست الكتابة الآلية ثمرة إبتداع سخيـف وإنما هي الحالة التطبيقية القصوى لظاهرة عامة على الإطلاق . (١)

" إن نور الشمس اللامحدود يشرق في الظاهر دون منافس على العالم ، بيد أن آفا ، من بين آلاف المارة الذين يستخدمونه لأغراض المرح أو العمل ينسخونه في وضوح النهار من نواظرهم بغير ما انتباه ، منهم العلماء والعشاق والمناضلون ورجال الأعمال والخالون والمهوسون والمتصوفون ... ودون أن تغمض أجفان الجسد ، تقوم أخرى داخلية بإقصاء أشعة الشمس ، بينما تمتلئ عين العقل بضياء غير مادي . إن شمس منتصف الليل تشرق في وضوح النهار أكثر مما تفعل شمس النهار ، فوق جسر " الانفاليد " (٢) وداخل المترو ، وعلى سهول " البوس " وعلى قفار مصر وفوق السفن الماخزة في عرض المحيط الهادئ وفي كل مكان في العالم يقطنه إناس تائهون في تأملاتهم .

" ذلك قانون لامفر منه في الفكر . فإذا ماراقت المرء نفسه في الشارع لحظة توقفه عن التفكير فإنه يلاحظ أنه ما كان قبل ذلك حاضرا فيما يجري حوله . كانت العينان مفتوحتين تبصران ولكن الوعي لم يكن ينظر ، فإن إتفق حيناً أن ينتبه لمشهد خارجي ، وقع إذ ذاك بالضبط إنقطاع في سلسلة تأملاته . والمرء لا يستطيع أن يعي هذا الظلام ساعة ما يخيم ، لأنك إن وعيته كان وعيك كافيا ليذكر بوجود العالم الخارجي الراهن وبما أنه حاضر وجدت في الحال ملمسه المظلم .

وفي حالة الإظلام هذه يسود ضياء ليلي ما هو إلا ضياء الصورة . والمصورون لا ينفردون في استخدام الحجرة السوداء لتظهير صورهم عن طريق الكاشف فأعمال الفكر تتم هي الأخرى في حجرة سوداء داخلية تنكشف فيها الصورة الذهنية لتبرز على شاشة الوعي .

(٢) « الانفاليد » اسم كوبري على نهر السين في باريس .

(١) المصدر السابق ص ١٤٠ .

" وطبيعى ، والحالة هذه أن يتمكن المرء أيا كان ، لو شاء ذلك ، من العثور في ذاته على المصادر الآلية للكلمات والصور . إنه لأحد يخلق أفكاره بالمعنى الحقيقى للكلمة ، وإنما يستطيع أن يشرف إلى حد ما على خلقها بمقدار ، على أن يستقيها يادى الأمر من مناطق نفسية لاترقى اليها الملاحظة المباشرة حاليا .

" وكما أن الشمس المرئية لاتستطيع إستنبات النباتات وإنضاج الثمار في الأثير أو على الصخور المتييسة بل في التربة المليئة بالبذور النشطة والعناصر المغذية ، كذلك لاتصنع شمس الوعى حصاد الفكر جملة وتفصيلا بل ينبغى لها أول الأمر بلوغ تربة ماتحت الوعى العميقة بما فيها من بذور وأغذية تنبتق منها هذه الكتلة الحية من الكلمات والصور التى تطلق في سماء الفكر طائفة لاتحصى من الزهور والثمار .

" وغالبا ما يتشبثون ، بفعل تصور سابق غريب ، بإعتبار نتاج الآلية وكأنه محض نفايات لنشاط الفكر ، وأى احتقار يحملون لفظة " النفاية " ! لكننا نستطيع على هذا النحو أن نهزأ من الذاكرة كأن لانعتبرها هى الأخرى سوى بقايا جامدة لأزمة غابرة . بيد أن التجربة الكلية كافية لتدل إلى أى مدى تبدو هذه البقايا ضرورية للحياة ، فالإنسان إن يعدم الذاكرة يصبح إنسانا ميتا نفسيا ، وبما أنه لا يذكر شيئا فلن تكون له سلطة على الحاضر أو المستقبل وسيظل دواما يرنح تحت وطأة شكل الأشياء الذى لا يدركه مطلقا وفيضها المتحرك الذى لن يعثر فيه على أية علامة مميزة .

ورب معترض بأن الكتابة الآلية لاتقدم في الغالب سوى بقايا طفيفة بينما تشكل الذاكرة لوحة مرجعية صلبة وواسعة . إلا أن في الذاكرة فجوات كثيرة وشقوقا ولسنا نتصرف بها على هوانا وبالمقدار الذى نريد .

وما ذلك على أية حال بالمهم ، بل حري بنا أن نشير الى أن الكتابة الآلية تضطلع بوظيفة مختلفة تماما ، وهى أكيدة وحيوية على ما فيها من غرابة ، وشأنها شأن الحلم ، وهى بمثابة الصفحة النهارية منه وأداة إلتقاطه الصناعية " . (١)

يؤكد ميشيل كاروج على أن الكتابة الآلية من حيث المنطلق إكتشاف لاإبتداع: " بمعنى أنها ليست ثمرة مصطنعة وإعتباطية وليدة مشروع إنسانى بل وقوف على ظاهرة من الطبيعة ، والطبيعة الإنسانية في هذا المجال . إنه إندفاع قمم قارة مجهولة خارج الظلمات قبل أن تكون أسلوبا كتابيا أو بالأحرى ، وطبقا لما سنرى ، مجموعة من أساليب الكتابة يمكن أن تتأكد فيها المهارة أو عكسها ، النبوغ الإنسانى او الحماقة " .

(١) المرجع السابق ص ١٤٢ .

فالكثابة الآلية قديمة جدا وحديثة جدا في آن معا - وتؤكد كونها أسلوبا سريريا في البحث العقلي مقاربا لأبحاث التحليل النفسى وأنها كذلك تجدد لمظاهر العرافة والوساطة والمظهران لاينفصمان في السريالية .

ويمكن إعتبار مايقوله الصوفيون فيما يطلق عليه " حالات الوجد " نوعا من " القول الآلى " - الصادر عن لاوعى القائل .

وقبل الصوفيون بزمان أعتبر افلاطون حالة الوجد هذه - ويطلق عليها الحماسة - سبب إبداع الشعراء المجيدين . والحماسة عند افلاطون نوع من "ألمانيا" . أما " ألمانيا " هذه في لغته فهي الخروج عن الحياة المألوفة للكشف عن مناطق الوجود المجهولة . وألمانيا في رأى افلاطون من شأن الشعر والصلاة والرؤيا .
يقول افلاطون :

" لا يدين الشعراء المجيدون بكافة قصائدهم الجميلة للفن بل للحماسة أى لنوع من ألمانيا ، والأمر واحد فيما يخص الشعراء الوجدانيين المجيدين ، فهم شأن كهان " سيبيل " (ابنة السماء وآلهة الارض لدى قدماء اليونان) الذين لا يرقصون إلا اذا خرجوا عن طورهم ، لايجدون أناسيدهم الجميلة في الحالة الطبيعية بل في غمرة الوحي والانخطاف ٠٠٠ إن الشاعر كائن خفيف مجنح ومقدس ، وهو عاجز عن التأليف ما لم تدركه الحماسة وتخرجه عن طوره وتفقده العقل " (١)

لقد نادى افلاطون مذ ذاك بالتماثل العميق بين الشعر و " الخروج عن العقل " والانخطاف والقدرة العرافية ؛ وفي ذلك شجب للشعر على أنه صناعة وإلهاء ، وفيه المبادئ الأساسية التى ينطلق منها المفهوم السريالى ، ولكن عليه أن يعريها من كافة أطرها الاسطورية ليحل محلها مفهوما وطرائف علمية .

وقد تعلقو شفاهنا اليوم إبتسامة حينما نقرأ تصريحات العديد من الشعراء الذين يدعون منذ الاغريق أن الوحي يأتيهم عن طريق ربات الشعر ، ولكن حقيقة سامية تختفى خلف هذا التشخيص الساذج مفادها أن الشاعر لايبترع بل يكتشف ، ولا يضع بل يتقبل .

ذلك أن الاعترافات لاتحصى ، تلك التى يقر فيها الكتاب أنهم ماابتدعوا بل أخذوا مؤلفاتهم عن طريق وحى خفى إن هو إلا التسمية القديمة لتجليات ما تحت الوعى . وفي كتاب كاروج عشرات الأمثلة نذكر منها :

(١) المرجع السابق ص ١٤٥ .

" هوفمان " الذى يصرح : " إنى أنسخ ، كيما أوّلف ، ما أسمعهُ يُملَى على من الخارج " . وكذلك يقول " نيتشه " إذ يكتب : " يصبح شيء ما مرثيا ومسموعا بتأكيد ووضوح لايوصف .. والمرء لا يبحث بل يأخذ " . ويقول " ريتيف دى لابروتون " : " إنى أوّلف عادة تحت تأثير نشوة آلية " . وعلى النحو نفسه يحدد " باربى دوريفى " طريقته فى العمل على أنها " ضرب من السرمنة بصقاء ذهنى شديد " .

ولا يذهب " ألفونس دوديه " حتى القبول القاطع بهذه الدرجة من الآلية ولكنه يقر بنهج تلقائى يحدد مصدر كتبه : " إننى أدع للوقائع أن تتشكل فى خاطرى بمفردها ، وكتبى توضع على سجيتها فى فكرى دون أن أتدخل فى الأمر مطلقا " . وقد كتب " جيمس لوبا " يقول :

" كانت " جورج ايليوت " تؤكد ، رغم نزعتها الوضعية فى الفلسفة ، أن هنالك " آخر من دونها " فى جميع ماتعتبره الأفضل من مؤلفاتها يسيطر عليها ويحملها على الشعور " بأن شخصيتها ذاتها لاتعدو أن تكون محض أداة يعمل الفكر من خلالها " ويشير " لوبا " كذلك الى أن " لونغفيلو " كان يقر بدوره أن " أنشودة السفينة هيسبيروس " تبلغ اليه تامة التأليف بمقاطع كاملة .

وحتى الأخوان " غونكور " يصرحان قائلين :

" هنالك قدر محتوم فى الصدفة الأولى التى تملى عليك الفكرة . ثم تأتيك قوة مجهولة وإرادة عليا ونوع من ضرورة الكتابة تسيطر على العمل الأدبى وتوجه القلم حتى ليخرج الكتاب أحيانا من بين يديك ولكنه لا ينبع فيما يبدو من ذاتك " . وبوسعنا كذلك أن نقرأ بشأن " ديدرو " العقلانى جدا ماسطره قلم العلامة " لودفيك هاليفى " :

" يقول " دوفين " إن " ديدرو " يجيد دوما عندما يستعجله صاحب المطبعة والزمن . وأن لاشيء يعكر من صفاء أفكاره ويبدل من سحر مقالته عندما يؤلف بسرعة ودونما تشطيب . وأن مساوئه ناجمة عن تصحيحه " .

ولنزد فنستشهد بـ " هنرى غييون " وقد عرضوا عليه ذات يوم موضوع مسرحية فما استطاع أن يستخلص منه شيئا ، فإذا هو يشهد فجأة وبعد إنقضاء شهرين الظاهرة التالية :

" كنت فى سريرى فى حوالى الخامسة من الفجر مستيقظا تماما وواعيا .. وصافى الذهن حتى النشوة ، إن لم تتناقض اللفظتان . والكل خير بذلك ساعة يخالjk الشعور بقدرتك على إحتواء العالم بفكرك . وفجأة حلت مأساة " سان موريس " جاهزة فى خاطرى

بشخصياتها وحوادثها وكل فصل منها وكل مشهد بدوره .. أجل لقد كتبت وكأن آخر يملى على . وفي رأى العديدين أنها ربما كانت أفضل من كل ما عداها " .
وقد غرف " غوته " نفسه ، من المنابع نفسها . واليك كيف يروى عن نشوء عدد من قصائده :

" ما كان يخالجنى أى شعور بها ولا تراودنى أية فكرة مسبقة ، بل كانت تهبط على بغتة ومرادها أن تؤلف في الحال الى حد أشعر معه أنني مدفوع بالغريزة الى كتابتها في المكان الذى أجد نفسى فيه وكأني في حلم . وكثيرا ما وقع لى في حالة السرمنة هذه ان أمسك أمامى بورقة مائلة وان لا أتبين ذلك إلا عندما أفرغ من الكتابة أو عندما ينقصنى المكان لمتابعتها " .

ويضيف كاروج مثالين آخرين يكتسبان في السريالية أهمية خاصة لأن " بروتون " قد أشار بنفسه اليهما واستلهمهما مباشرة .

فإليك أولا اقرار " والبول " مؤلف " قصر أوترانت " أولى الروايات السوداء :
" هل تودون أن أقول لكم ما كان مصدر هذه الرواية ؟ لقد استيقظت من حلم ذات صباح من أوائل شهر حزيران «يونيو» الماضى وكل ما استطعت تذكره أنني وجدت نفسى فى قصر قديم . وقد شاهدت على أعلى حاجز للدرج الكبير يدا عملاقة ترتدى لباس الحرب . وفى المساء نفسه جلست وشرعت أكتب دون ان أعلم اطلاقا ما كنت ازمع قوله او روايته " .

ويستشهد " بروتون " كذلك في صفحة حاسمة من البيان الأول بهذا المقطع البارز لـ " كنوت هامسون (Knut Hamsun) :

" عثرت فجأة وعن طريق الصدفة على جمل رائعة الجمال لم يسبق أن خططت مثلها . فكنت أرددها لنفسي بتؤدة وكلمة فكلمة ، فأجدها رائعة وأن دفعها لايتوقف . ونهضت فأخذت ورقا .. وأمرى كمن تقطع أحد أورده ، فالكلمة تدفع الأخرى وتحل محلها وتأتلف مع واقعها ، والمشاهد تتراكم والحوادث تتدافع والردود تنبثق في رأسى فأحس بمتعة هائلة " .

أما الحاحنا على أن آلية الكتابة ظاهرة طبيعية ترجع الى أقدم العصور وأن افلاطون نفسه قد إستلهم بالتأكيد تقليدا مغرقا في الماضى ، فلا يتأتى منه إطلاقا أن أصالة السريالية قد زالت لهذا السبب . ذلك أن منتقديها أنفسهم يقرون بوجود رباط وثيق لايفصم بين السريالية والآلية لاسابقة له في أية مدرسة . شعرية ذلك أن " بروتون " قد

وعى قيمة الآلية ودورها في عملية الخلق بوضوح لامثيل له الى جانب إستخدام ثابت للآلية بإحكام منظم لم يعرف قبله . فليس قبل السريالية سوى ما قبل تاريخ الآلية . (١)

إن هذه الرؤية بدأت - كما أشرنا الى ذلك - من إهتمام بريتون بعلم النفس وإعجابه بفرويد . ووجد مجالا عمليا في أدائه الخدمة العسكرية في مستشفى " نانت " حيث صادق الغريب " جاك فاشى " . وفي مستشفى " سان ديزيه " العسكرى للأمراض العقلية حيث عمل مع د. ليروى زميل د. " شاركو " رائد علاج الهستيريا بواسطة التنويم المغناطيسى . وحيث شارك بريتون في علاج حالات من البارانويا . أثارت إهتمامه بالخط الفاصل - أو الواصل - بين الواقع والخيال .. ثم في مستشفى " دى لا بيتيه " في باريس حيث عمل مع أكبر طبيب نفسى في فرنسا في ذلك الوقت د. جوزيف بابتسكى .

كما إستفاد السرياليون - من بحث أجراه " تيودور فلورنوا Theodore Flaurnoy" مع الوسيطة " كاترين ميللر " والتي تعرف بإسمها المستعار " هلين سميث " .

فقد تابع فلورنوا على مدى خمس سنوات - من ١٨٩٤ الى ١٨٩٩ - جولاتها اللاعقلانية الظاهرة بينما هى في حالة النشوة أو اللاوعى .. كانت أحيانا أميرة هندية وأحيانا الملكة مارى انطوانيت وأحيانا تتحدث عن زياراتها لكوكب المريخ وتصف ملابس وشعب وحتى لغة أهل الكوكب .. واكتشف فلورنوا أن هناك حقيقة نفسية في كلامها وتصرفاتها . كما نسب لنشاط اللاوعى تحقيق مواهب الإبداع .. ونشر عام ١٩٠٠ تقريراً بنتائجه في بحث بعنوان : " من الهند الى كوكب المريخ " . كما عرضت الرسوم التي رسمتها هيلين سميث في حالة اللاوعى في جنيف وباريس .

لقد إنكشف عالم مثير للسرياليين .. وشيئا فشيئا تتبلور أمامهم أفكار ورؤى وإبداعات .. ولا يتوقفون عن التجريب والمغامرة .

ووجد بريتون في بعض ممن التحقوا به ما شجعه على الإستمرار : " كريفل " مثلا الذى التحق بالسرياليين في شتاء ١٩٢٢ كانت لديه خبرة في تحضير الأرواح من سيدة رأت أنه يملك قوة " وسائطية " . ووجد بريتون في خطابات انطونان ارتو الى جاك ريفيرا أفكارا قريبة جدا من أفكاره حول التلقائية النفسية : في يناير ١٩٢٤ كتب ارتو : " أنا رجل

(١) المصدر السابق ص ١٥٠-١٥٢

يعانى كثيرا فى عقله ، ولهذا لى الحق فى الكلام " . ومرة أخرى كتب أن تدفق الصور من عقله سريع جدا إلى حد يسمح بترتيبها كشعر متماسك .

فى شتاء ١٩٢٢ عقدوا جلسات روحية فى منزل بريتون وبيكابييا وكان " روبير ديسنوس " أسرعهم للدخول فى حالة اللاوعى .. كان يحتاج فقط إلى أن يغلق عينيه ويشرب " البيرة " ويسرح .. ثم ينطلق فى بلاغة وتتدفق الكلمات من فمه .. وعندما يدخل الواحد فى حالة اللاوعى كان يرد على إجاباتهم - مثلما سألوا دسنوس ذات مرة : " ماذا ترى ؟ فأجاب " الموت " وعندما يسأله ماذا تعلم عن ايلوار - وكان ايلوار يضع يده عليه - أجاب " كيريكو " فسأله : " هل سيلتقى بكيريكو قريبا ؟ أجاب : " المعجزة ذات العينين الرخوتين كطفل صغير " فسأله " ماذا ترى من ايلوار " أجاب : " أنه أزرق " . وعندما سأله عن بيرة أجاب : سيموت فى مقطورة مليئة بالناس " ... وهكذا ..

أحيانا تكون الجلسات مرعبة مثلما حدث عندما تنبأ كريفل بموت أصدقائه ، وفى مناسبة أخرى حرضهم على الإنتحار الجماعى . وبعضهم إستيقظ عندما شعروا بأنهم يخنقون أنفسهم . وذات مرة لاحق ديسنوس ايلوار بسكين . وعندما وصلت الجلسات إلى هذا الحد الخطير توقفوا عنها .

إلا أن المهم هو المقصود من هذه الجلسات ؟ بالطبع ليس المقصود أن يتحول السرياليون إلى " محضرى أرواح " أو عرافين .. ولكنها كانت جزءا من تجاربهم العملية الإبداعية بحثا عن حقيقة جديدة .. واقع آخر .. وبالتالى أدب آخر وفن آخر .. يعلق بريتون : " إن ما مثلته تلك المعجزة هو مقدرة دسنوس على الإنتقال إراديا وبسرعة من تفاهات الحياة الجارية إلى منطقة إشراق وبوح شعرى " ..

وهكذا تراوحت الجلسات بين محاولات تنبؤ وإكتشاف لغة جديدة للكتابة .. وصور جديدة للإبداع وعلاقات جديدة بين كل هذا وبينهم وبين العالم الخارجى ..

لكن .. هل كانت هذه الحالات حقيقية بالفعل ؟ أى هل كانوا بالفعل يدخلون فى حالة لاوعى حقيقية ؟ بالطبع لا يمكن الجزم بأنهم جميعا ودائما كانوا يفعلون ذلك .. ولكن لا يمكن الجزم أيضا بأنه لم تكن هناك حالات حقيقية بالفعل .. وهناك وسائل للدخول فى حالة لاوعى منها التنويم المغناطيسى أو السكر أو النوم وغيرها . وقد أشرت من قبل إلى أنه حدث فى نفس الفترة أن أصبحت الأمور الروحية والطب النفسى موضحة فى باريس . بل انتشرت اللغة الاكلينيكية للطب النفسى بشيء من التشويش والتشويه فى صالونات ومقاهى باريس . ووجدت كتب بول بورجيه Paul Bourget ورواياته إقبالا شديدا

ومنها كتابه : " علم نفس الحب الحديث " .

في بيان السريالية الثاني - ١٩٢٩ - مزيد من الضوء على معنى ومقصد ، السريالية حيث يبدأ حوار بين دكتور دى كلير امبو والبروفسور جانيه فيقول الأخير : " إن بيان السرياليين يحوى مقدمه فلسفية مثيرة للإهتمام . يؤكد السرياليون أن الواقع بشع من حيث تحديده . لا يوجد الجمال إلا فيما هو غير واقعى . الإنسان هو الذى أدخل الجمال الى العالم . ينبغي الابتعاد أكثر عن الواقع لانتاج ما هو جميل . إن مؤلفات السرياليين هى على وجه الخصوص إعتراقات موسوسين وشكاكين " .

" إن فكرة السريالية تميل ببساطة إلى إستعادة شاملة لقوتنا النفسية عن طريق الدخول في أعماقنا والإضاءة المنظمة للأماكن الخفية والإظلام المنظم للأمكنة الأخرى .. والنزهة الدائمة في عقر دار المنطقة المحرمة " .

كما يطالب البيان بدراسة الإلهام . " والتوقف عن النظر اليه كأمر مقدس " .. فالإلهام يهبط على الإنسان غير العادى أو العبقري ، أو الفنان ليوحى إليه ويملى عليه موضوعا ما .. بينما السرياليون يعتمدون على التلقائية التى هى في مستطاع أى إنسان . والتلقائية تعتمد على إختراق حاجز الوعى لفتح الطريق أمام تداعيات الذاكرة : الكلمات والصور والأحاسيس .

الإنجذاب نحو الموت :

في مثل هذا الجو " فوق الواقعى " والظروف التى نشأت فيها السريالية يأتى إهتمام السرياليين طبيعيا بموضوعات " فوق واقعية " - مثل الإنتحار - منذ أن أثاره وضع جاك فاشى حدا لحياته .

يفسر والاس فالى قصة إنتحار فاشى بأنها توضح : " معنى روح الهزيمة التى ظهرت مع نهاية الحرب ، والإنجذاب نحو الموت وتدمير الذات ، وهو إنجذاب ظاهر في معظم الفن السريالى . ذلك أن النبوءة والهلاك والقدر والإمحاق والإنتحار مظاهر من الوجه التشاؤمى أو العدمى في السريالية . وسرعان ما أعتبر إنتحار فاشى نوعا من الإستشهاد . فقد كان شهيد العبت وقضاء الحياة المحتوم ، ومجد فعله باعتباره تحقيقا شعريا أو سرياليا للذات !

" لقد بدا أن السريالية كانت دائما تقدم الإنتحار كواحد من حلين . لكن من حسن الحظ أن الحل الثانى قد رجح وآمن به السرياليون ومارسوه أكثر من الحل الإنتحارى .

فقد وقف الإيمان بمعجزة الفن وبصفات الفنان وخصائصه السحرية في وجه الإنتحار . وهذا الإيمان ورثته السريالية عن رومانتيكية أوائل القرن التاسع عشر ، وعن تصور للفنان ونتاجه قوى اتضح خلال ذلك القرن ، وبدا أن دور الفنان أخذ يكتسب مميزات الكاهن وصانع المعجزة ، ومميزات الإنسان الذى مُنح موهبة الرؤيا الخارقة . وأخذ نتاج الكاتب والشاعر بصورة خاصة يُعتبر تعزيما سحريا ، وإستحضارا عجائبيا في تأثيره وإبداعه على السواء . وهكذا قد يصبح تشبيه الأثر الفنّى بالقربان في الأسرار المسيحية ، الذى يتضمن " الحضور الفعلى " . وهكذا يصبح الشاعر الكاهن الذى يحقق الأعجوبة عن طريق الإستعمال السحرى للكلمات ، عن طريق تعزيم لا يفهمه هو نفسه فهماً كاملاً . ويكون الأثر الذى يتم إبداعه هكذا ، سرّاً غامضاً يمكن أن يُحس ويعاش دون أن يكون بالضرورة مفهوماً ^(١) . وهو ما ينطبق - بشكل من الأشكال - على العملية الإبداعية لدى السرياليين .

ومع ذلك لم يمت أحد من السرياليين منتحرا . حتى فاشى الذى لانستطيع أن نجزم أنه تناول المخدرات بقصد الإنتحار ، ولا كريفيل الذى لانستطيع أن نجزم أيضا أنه ترك موقد الغاز مفتوحا عن عمد ونام لكى ينتحر بهذه الطريقة .

ويبدو أن الإنجذاب نحو الموت تم التعبير عنه عند السرياليين بالإبداع بدلا من ممارسته الواقعية . لذلك نجد الموت بأشكال مختلفة موضوع كثير من الإبداع السريالى مثلما نجده أثيرا لدى الشعراء المؤثرين فيهم : بودلير ورامبو وما لارميه . وهو ما يمكن أن ندعوه بإسطورة تدمير الذات . وهذا شىء كامن في أعماق كل إنسان مع تفاوت حجمه . غير أن مبدأ الحياة ومبدأ المعتقد الدينى يحاولان باستمرار كبته أو قهره أو نسيانه وإن كنا لانعترف بذلك . فنحن لكى نحقق شيئا ما علينا أن نفنى ذواتنا إلى حد ما .

إلا أن شيئا مدهشا قد وقع . إذ أن أهم المؤثرين في السرياليين ماتوا وهم في ريعان الشباب : فاشى الذى مات وعمره ثلاثة وعشرون عاما . ولوتريامون الذى مات وعمره أربعة وعشرون عاما ، ورامبو الذى مات مرتين . مرة عندما توقف عن الشعر في عمر التاسعة عشر وبعد أربع سنوات فقط من كتابته ، وموته الجسدى في عمر السابعة والثلاثين . وهنا تفعل إسطورة " الموت الذى يختطف " كامل فعلتها لتشعل الخيال بحزن مبدع وشفيف . فهل هذا الموت أحد أشكال " الصدفة الموضوعية " التى تحدث عنها السرياليون ؟

(١) والاس قالى . مصدر سابق ص ٢٧ ، ٢٨ .

لقد أبدع هؤلاء العباقرة الثلاثة وميض برق خالد . فبينما أبداع الأول -
فاشى - حياة خالصة كالشهاب . أبداع الثانى - لوتريامون - كتيباً صغيراً " مقدمة
لأشعار " ظهر قبل موته بأشهر قليلة ، وظهر عمله الرئيسى الوحيد " أغنيات مالدورو " -
بعد موته بعشر سنوات . فيما أبداع الثالث - رامبو - شعراً مفاجئاً لأربع سنوات فقط " -
له جمال العاصفة المتوتر " لانستطيع تفسيره بالإستناد الى السيرة والمنابع الأدبية
والمفاهيم الفلسفية كالعادة . بل بالإستناد إلى نظرية نابغة من حياة عميقة دفينية ، ربما
كانت حياة سابقة ، أو على الأقل حياة لاواقعية أو فوق الواقعية (سريالية) .

لقاء البقطة :

لا تريد السريالية في إعتمادها على الحلم منبعاً للإبداع أن تفسره ولو على طريقة فرويد..
كما أنها لا تريد أن تعيش في عالم الحلم تماماً وتتغلق داخله مثلما يشيع من تفسيرات
عند كثير ممن لم يعرفوا السريالية معرفة صحيحة . إن أهمية الحلم بالنسبة للسريالية
كأهمية الخيال وأهمية إستخدام الإنسان للأوعية . وهذه كلها مرتبطة ببعضها وتعنى
نفس الهدف الذى تردد في كتاباتهم وفنونهم بأكثر من شكل وبعده توضيحات .
الواقع أن الأحلام تتمتع منذ زمن طويل في الآداب بمهابة لاحد لها ، وقد
استشهد " دولاج " في كتاب بعنوان " الحلم " بأمثلة كثيرة من هذا القبيل . وينبغى أن
نلح بوجه الخصوص على أهمية الحلم الأساسية بالنسبة الى الرومانتيكيين الألمان .
كان الرومانتيكيون الألمان ، ونخص منهم " جان بول " و " نوفاليس " قد شددوا ،
كما سيفعل السرياليون ، على أن الحلم ليس عالماً مستقلاً داخل حدود النوم وإنما منطقة
مفتوحة تتصل بالحياة اليومية ويعوالم مافوق الوعى في آن معا .
" ولكن ، مثلما كان افلاطون يرُد المانيا في الوحى الى آلية ذات مصدر إلهى أو شيطانى ،
بالمعنى الذى تتخذه هذه الالفاظ في الديانة اليونانية ، ومثلما يرُد الوسطاء دوافعهم الكتابية
إلى " الأرواح " ، كذلك إكتسب الحلم لفترة طويلة قيمة دينية في نظر الإنسانية . والأمر
معروف لدى البدائيين وكذلك كان لدى الاقدمين ، ونلاحظه على سبيل المثال لدى
هوميروس وكتاب المأساة اليونانيين ، ومنهم إنتقل دور الأحلام المنبئة والمؤثرة حتى إلى
كتابنا الكلاسيكيين أنفسهم . ويمكننا ان نعثر على أحلام تنبئية عديدة حتى في الكتب
المقدسة وفي العهدين القديم والجديد .
صحيح أن " بروتون " رفض بعنف هذا التراث في " الأوانى المستطرفة " ، ولكن المرء

لا يتخلص من السوابق بهذه السهولة حتى عن طريق إعلانات مبدئية .
ويكفى بالطبع أن يتخذ " بروتون هذا الموقف كما يضحى ضروريا في نظره إعادة
تفسير الماضي بأكمله من وجهة نظر الإلحاد ، إلا أنه تبقى من كل ذلك الشعور بأن الحلم
يصل الإنسان بعوالم خفية أيا كان نوع تحديدها " . (١)

ولقد كان دور " فرويد " رئيسيا في هذا المجال أيضا ، إذ وضع في متناولنا طرقا في
التحليل جديدة كل الجدة وذات دقة لاتضاهى لتساعد على كشف المضمون الإنساني
والجنسى بشكل خاص في الأحلام التى تستعصى في ظاهرها على الإدراك .

ويلفت كاروج الإنتباه الى مؤلفات أخرى مجهولة تماما كان لها بعض التأثير على " بروتون "
والتي سيكتب لها مستقبل عظيم في مجال تقصى الأحلام وفي مجال فهم
الكتابة الآلية كذلك ، حتى لو تم الأمر عن طريق المماثلة مع الاضواء التي تنير بها الحلم بحد
ذاته ، ويقصد مؤلفات " هيرفيه دوسان - دونى " (Hervey de Saint - Denys) .

" فقد كتب هذا العالم المختص بأمور الصين في أواخر القرن التاسع عشر مؤلفا عظيما
يبحث في " الأحلام ووسائل توجيهها " وقد أبرز هذا الباحث الرائع ، الذى صرف سنوات
من حياته لاجراء تجارب على الحلم وذلك بمعنى اللفظة الدقيق الذى يتضارب مع معنى
التجربة السلبية ، بعض الصفات البارزة في الحلم وخص منها ملكاته في ثوران الذاكرة
وقدراته في إدراك الأساسيس المفرطة الدقة (كالعلامات المنبئة بالأمراض مثلا) وآفاقه
التي تمتد بها إمكانيات الذكاء والمخيلة إمتدادا غير مألوف .

ولكنه ألح بشكل خاص على هذا الأمر الخلق بالملاحظة وهو إمكانية تدخل الإنتباه
والإرادة في مجرى الحلم دون أن يوديا به ، وإفانا بوصف لطريقته على النحو التالى :

" إذ قد رأيت بعين الفكر صور هذه الأشجار وهذه النباتات وهذه الأزهار قد بهتت
وغامت ، وكانت للحظة مضت شديدة الوضوح ، فيمكنك التأكد بأن نومك آخذ في التلاشى .
فدع لهذا التأثير أن يستمر وسوف تستيقظ بعد بضع لحظات .

" ولعلك تفضل توجيه التجربة الوجهة المعاكسة ؟ فاجهد إذن (في الحلم) أن تظل بلا
حرك تماما وركز إنتباهك تركيزا قويا على إحدى هذه الاشياء الصغيرة التي لم تتلاش
صورتها ، كورقة شجرة مثلا ، وسوف تعود هذه الصورة شيئا فشيئا الى وضوحها الذى
فقدته ، وسترى حدة الإطار واللون تعود تدريجيا كما لو كان ذلك أمر صورة في الحُجرة

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص ٢٥٩

السوداء وأنت في سبيل تركيزها ... وإذ ذاك يكون الحلم قد عاود مجراه " .
ويضيف أن تفسير الأمر يكمن في أن إرادة التسمر في الحلم لا تمتد إلى الصورة في الحلم
بغية تثبيتها وحسب بل تتعدها إلى الجسد الحقيقي بغية تجميده مما لا يتيح له من بعد أن
يقلت من تخدره .

ويروى " هيرفيه " كذلك كيف استطاع أثناء أحد الأحلام ، وهو يمتطى حصانا على
أحد المفارق ، أن يغير طريقه " بفعل إرادى وذلك لصالح تجاربه " .
إن هذا الحلم بالغ الأهمية لأنه يفسح لنا المجال في إدراك إمكانية توجيه الكتابة الآلية
أيضاً على هذه الطريق أوتلك من الطرق العديدة التى تنتظرها على المفارق دون إن نفسد
أصالتها . وقد جدد " هيرفيه " مثل هذه التجارب مرات عديدة وحمل الكثير من أصدقائه
على مثلها .

فبينما تنزع اليقظة إلى لقاء الحلم عن طريق الكتابة الآلية وممارسة الهلوسة الموجهة ،
ينزع الحلم بالمقابل إلى لقاء اليقظة بطريقة " هيرفيه " . ويمكننا بذلك أن نأمل في الحصول
على مواجهة مباشرة تتجدد على نطاق أوسع بين سلطات اليقظة والحلم وفي الوصول إلى
إكتشاف واع تماماً للبنى التحتية اللاواعية في اليقظة ولأعماق الخيال .

وإنما الحلم النقطة الهندسية التى تتلاقى فيها أصعدة الواقع البسيكوفيزيائية
والواقع الخارجى والواقع فوق العادى ، وغرابته لاتنجم إلا عن كونه يقوم بعمليات لصق
حقيقية بين هذه الصور المتباينة ، فهو يزودنا بفيلم عن منطقة متعددة الجوانب ومترامية
الأطراف في نوع من الفوضى ، هى مع ذلك تنظيم إضافى مع زيادة في التعقيد .

وإنما تنجم هذه الفوضى في الحقيقة عن تقصير في تربية عيننا الداخلية ووعينا اللذين
لا يقويان على تمييز الأصعدة المختلفة والتضاريس والمعانى .

ولايزال الناس حيال عوالم الحلم في موقع الأطفال الصغار نفسه إزاء صور العالم
الخارجى التى لا يحسنون تصنيفها وتبين موقعها وتفسيرها .

لقد فتح " فرويد " أمام تقصيائنا قارة موحشة مترامية الأطراف ، مثلما فعل
" كريستوف كولبوس " ولسوف يشيد باحثون جدد عالماً جديداً على هذه القاعدة القارية .
وسوف نكتشف لدى إجتياز غاباتها المدارية سبلاً جديدة للنفوذ إلى أسرار جسمنا
والتيارات الذهنية التى توحد الإنسانية بأسرها والأسرار الكونية نفسها .
مجالات كانت تبدو محرمة عليه .

إن عظمة ماجاء به " بروتون " تنجم عن نزوعه إلى دمج صيغ الإدراك والبحث

المتعلقة بالحلم في تأليف جدلي واحد ، فيعدل من روح " فرويد " ذات الإهتمامات المبتذلة بروح الرومانتيكيين الألمان الشعاعية ، ويحد من غلواء النزوات والمثالية لدى هؤلاء عن طريق رقابة الطرائق المخففة لدى الأول .(١)

ليس غريبا في هذا الجو الذي سيطرت عليه أصداء علم النفس أن تتبلور السريالية ، فهي أيضا ليست بعيدة عن كتابات يونج (٢) رغم العداء بينه وبين فرويد . وليست بعيدة عن كتابات هيدجر وعلم النفس التجريبي الإدراكي ومدرسة الجشتالت ، حتى علماء النفس الجدد . كما أنها ليست بعيدة أيضا عن الاستكشاف العلمي للميكانيكية المعقدة لمخ الإنسان وعمليات التخيل . فكل هؤلاء يلتقون لإمداد الإنسان بمجال أكبر في الإحساس والخبرة الداخلية وتعبيد الطريق لرؤية أعمق للحياة ..

هنا نأتى لإشكال آخر .. هل الهدف هو الجدة في حد ذاتها ؟ وما هى مواصفات هذه الجدة ؟؟ يستمد السؤال أهميته من عداء السريالية لأشكال الفن والقيم الجمالية التقليدية.. ويستمد حساسيته من علاقة السرياليين بالدادا .. تلك الحركة التى وصفت بأنها ضد الفن أو ضد الجمال .. بالطبع ليس هناك موقف فنى ضد الفن بمعنى أنه يسعى الى تدمير الفن .. أو الى الغاء وجود الجمال من حياة البشرية ..

إذن هناك موقف ضد الفن القائم أو ضد فن بمواصفات معينة .. وهكذا بالنسبة للجمال .. فى بداية البيان الثانى للسريالية يؤكد السرياليون : " أن الواقع بشع من حيث تحديده . لا يوجد الجمال إلا فيما هو غير واقعى . الإنسان هو الذى أدخل الجمال الى العالم . ينبغى الابتعاد أكثر ما يمكن عن الواقع لإنتاج ما هو جميل . إن مؤلفات السرياليين هى على وجه الخصوص إعتراقات موسوسين وشكاكين " .. وفى موضع آخر يلخص البيان : " إن السريالية لا تهتم بحجة الفن أو حتى بحجة ضد الفن أو الفلسفة أو ضد الفلسفة أى أنها لا تهتم بكل ما لا يؤدى الى إفناء الكائن فى التآلق الداخلى المسكون بروح النار وليس بروح الجليد " .

إن أهمية التداعى الحر من اللاوعى - سواء كان ألفاظا أو صورا هو أن كل لفظ يحمل شحنة نفسية وذكريات معينة .. وبالتالي فإنه يستدعى لفظا آخر .. وهكذا بالنسبة للصور.. كما يمكن الكشف عن طاقات شعرية فى الألفاظ التى تأتى بهذه الطريقة . ولا

(١) المرجع السابق ص ٢٦٣ .

(٢) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) سويسرى ، أحد اكبر علماء النفس فى العصر الحديث .

حدود للإبداع في استخدام الصور أيضا.. وهذا هو ما تفعله التلقائية أو " الآلية " السريالية .. والتي هي مع ذلك ليست هدفا بحد ذاتها .. وإنما هي وسيلة .. لأى شىء ؟ لخلق أدب وفن جديد .. وهكذا تحكم الدائرة . هذا الإبداع السريالى الجديد .. يتفق مع الإبداعات القديمة - التى كانت جديدة من الكلاسيكية الى ما بعد التأثيرية مروراً بالطبيعة والرمزية وغيرهما - في هدف إنقاذ واثراء الحياة البشرية . إلا أن حركية الجدل هي التى لا تتيح لإتجاه أو حركة أو مدرسة أن تسود إلى الأبد .. مثلما بدأ مبدعون في ظل ذروة السريالية وبعدها في البحث عن إتجاهات وحركات جديدة

إن التمييز بين الذات والأنى له أهمية كبيرة في تفسير دور اللاوعى الإبداعى . فالذات Soi التى تقابل " الأنى " (Moi ، أو الوجود الإنسانى الواعى) ، تتألف من مختلف القوى المسروقة من وعى الإنسان ، والتي تبقى بعيدا عن رقابة الضمير والوعى . هذه الذات هي الساحة أو " الحلبة " على حد تصوير فرويد ، وفيها يحصل صراع مهم أساسى . وهو في رأى فرويد الصراع بين ال (Eros) أو غريزة الحب ، وغريزة الموت أو تدمير الذات ، الذى تحدثنا عنها من خلال حديثنا عن " هيروديد " مالارميه . إنها الحلبة التى يتم فيها تمييز أساطير الإنسان الدائمة ويعاد تمثيلها ، كما رأينا عند لوتريامون . هذه المنطقة من الذات المنفصلة عن منطقة الأنى ، هي التى يعتقد السريالى أن في وسعه تسجيل ماتمليه عليه من أفكار ، في لحظة ما تغيب فيها رقابة العقل والسنن الجمالية والأخلاقية . ويمكن أن نشبه نشاط الذات هذا بما ذكره بودلير عن قوة الأفيون في إثارة الصور . والصور التى تنتج عن الأفيون سريالية من حيث أنها تنبعث تلقائيا لإراديا ، دون أن يحركها الإنسان (أو المدخن) . إنها صور تنهض عفويا وتتولد بصورة لا إرادية .(١)

في كتابه " الأوانى المستطرقة " يلقي بريتون مزيدا من الضوء والتحليل على علاقة الحلم باليقظة وإستثمارها الإبداعى في السريالية .

" فبعد إفتتاحية نقدية تتناول آثار مختلف مفسرى الأحلام ؛ يذهب " بروتون " في رواية أحد أحلامه الخاصة ، وهو حلم ربطة عنق " نوسفيراتو " ، لينطلق منه إلى تحليل مطول لهذا الحلم . ويحاول ربطه على وجه الخصوص بسيرة حياته الخاصة في تلك الفترة خطوة فخطوة لكى يظهر لنا الخيط المشترك الذى يوالى نسج هذين الوجهين في حياته . وينطلق فيما بعد على العكس من الواقع أو مما تزعم له هذه الصفة حصرا فيصف

(١) وللاس فالى . مصدر سابق . ص ١٥٤

بعض وقائع فريدة في تطوافه داخل باريس ، ويذكر ظهور عدد من النساء - الشهب في الشارع كانت غريبة في سرعة زوالها ، إلا أنها أحاطت نفسها بسحابة من الظاهرات غير المألوفة كمثل الخط بين الكلمات ذى القدرة الكاشفة وتطابقات الأسماء وجمل التقطت في الأحلام مما جعله يعيش تلك الفترة في مناخ غريب من تداخل اليقظة والحلم .

ويرى ميشيل كازوج في كتابه : " اندرية بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية " أن ما يذهب اليه بروتون لذو خطر عظيم حتى في هذا الإطار الضيق ، لأنه يرمى الى إبراز إمتزاج مياه الحلم واليقظة بإستمرار إبرازا واضحا ، فهما لا يشكلان عالين منفصلين جذريا بل المنطقتين القصويتين الواقعتين على جانبي هذا الأمر الرئيسى ألا وهو حلم اليقظة ، هذه الحالة التى لا نتخلص منها تمام الخلاص في يوم ، لأن السلاوى لايفك يمارس تأثيره علينا على نحو واسع وحاسم وذلك في صميم أكثر نشاطاتنا عقلانية وأشدّها نفعية .

وإذا كان " بروتون " قد أمعن في إكتشاف هذا المزيج من اليقظة والحلم أكثر مما فعل غيره فلأن هذا المزيج يبلغ لديه درجة نادرة من الشدة والوعى . وهكذا يستطيع أن يبرز كيف أن المرء يلقى في مضمار حلم اليقظة هذا الحركة نفسها التى كشف عنها " فرويد " في مضمار الحلم الخالص :

" فهى (أى الرغبة) مرغمة سواء في الواقع أو الحلم على تمريرها (مادة الحلم الأولية) مرتبة وفق النسق نفسه أى في التركيز فالتحريك فالتبديل فالتعديل الطفيف " .

ويرى كاروج أنه كان من الممكن أن يتفوق بروتون على فرويد من الناحية التجريبية لو كرس بروتون نفسه بلا حدود في كتابه " الأوانى المستطرفة " لرواية حياته وأحلامه وتفسيرها ، مما يدفع بالمشاحنات النظرية إلى التهاوى من تلقاء ذاتها . وكأنها ثمار أفرطت في نضجها ولكان تدبر أتباع " ماركس " أو الأدعياء منهم امرهم ليعلموا إذا كانت الاكتشافات الجديدة في عالم الحلم تتماشى و " العقيدة المنزلة " . " فبروتون " يأخذ مثلا على " فرويد " أنه لم يهدم تماما سور الحياة الخاصة وأنه قلل من فهم بعض الأحلام المنوه عنها في كتاب " علم الأحلام " ، وذلك بإحجائه عن رواية جميع مشاهد حياة " فرويد " التى كانت مصدرا لهذه الأحلام نفسها .

ولكن " بروتون " يهمل بدوره وصف المشهد الطفولى الذى " يحتمل أن ينحدر منه جزء " من حلم ربطة العنق . صحيح أنه يشير الى أن هذا التذكير " لا يرتدى سوى أهمية ثانوية " ، ولكن هل هنالك بالحقيقة إعتبارات ثانوية في مجال كهذا حينما ينحصر

الأمر في البحث عن أيسر الضوء ننير به القارة الكبيرة المغمورة ؟ فليس بوسعنا حقا أن نستخلص نصيب الصدفة الموضوعية وقيمتها الحقة إلا في اليوم الذي تمهد فيه إمكانات التفسير الذاتى أرض الحلم أمامها تمهيدا تاما " (١)

في توضيح لدور عامل الخيال والحلم في التفرقة بين السريالية ونظرية الواقعية الاشتراكية يقول بريتون : " إن العنصر الخيالى الذى يستبعده شعار مثل شعار الواقعية الاشتراكية إستبعادا جذريا ، والذى لا تنفك السريالية تلجأ اليه ، إنما يشكل في نظرنا وقبل كل شئ المفتاح الذى يسمح بتحرى هذا المضمون الكامن والوسيلة للماسة هذه الأرضية التاريخية التى تختفى خلف شبكة الأحداث . ولا يتفق للإنفعال الذى يهز أعماق الكائن أكمل خطه في الظهور إلا لدى الإقتراب من العنصر الخيالى . في هذه النقطة التى يفقد معها العقل البشرى سيطرته ، ولا يستطيع هذا الإنفعال أن يرتسم في إطار العالم الواقعى ولا مناص له في تعجله الا في الاستجابة للنداء الخالد المنبعث من الرموز والأساطير " (٢)

وفي هذا كتب بريتون عديدا من أحلام نومه قصائد مثلما نجد في مجموعة " ضوء الأرض " . حيث ذكر خمسة أحلام ، في الحلم الأول نراه سائرا في ممشى مظلم ثم يأتى للقائه جنى يقوده عبر درج طويل هابط ، ليتركه عند الدرجة الأخيرة في ردهة واسعة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء ، يجد في الأول والثانى شابا يؤلف قصائد ناشرًا حوله مخطوطات متسخة، وفي الجزء الثالث الأكبر " مقعد فارغ أمام طاولة تبدو معدة لى . إتخذ مقاما أمام الورقة البيضاء . أخضع للإيحاء والزم نفسى بتأليف قصائد . لكن فيما استسلم للعفوية العظمى ، لا اتمكن من الكتابة على الورقة الأولى إلا هذه الكلمة : الضوء .. حالما أمزقها اكتب على الثانية : الضوء .. ثم على الثالثة : الضوء " .

إن معنى التأكيد على أهمية الحلم واللاوعى والخيال هو التأكيد على أهمية داخل الإنسان في مقابل الاتجاهات التى تكاد تحول الإنسان الى آلة من شدة إهتمامها بالخارج وبخاصة مع التقدم العلمى الهائل الحادث حاليا وما سوف يحدث من بعد .. هذا الداخل يحمل إمكانيات لا حدود لثرائها .. مثلما يحمل إمكانيات التناقض والتناسق والتجاذب والتضاد .. الخ . " كل شئ يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الذهن ينعدم معها إدراك التناقض القائم بين الحياة والموت ، الواقع والخيال ، الماضى والمستقبل ، بين ما يقبل

(١) ميشيل كاروج . مصدر سابق ص ٢٤٤ ، ٢٤٦ (٢) عصام محفوظ . مرجع سابق ص ١٩

التواصل وما لا يقبله ، الأعلى والأسفل . ومن العبث أن نبحث عن دافع للنشاط السريالي
يغايير رغبته في تحديد هذه النقطة. ومن العبث أيضا اصفاء معنى التدمير فحسب أو البناء
فحسب " (البيان الثانى للسريالية) .

وبهذا تسجل السريالية سبقا في رفض التأثير السىء للحضارة الغربية والتي أنتجها
" العقل " . و " الوعى " الحديث . وهذا يوضح أيضا ما يسمى بموقفهم الفلسفى من
الحياة والذى يرى في الظروف الإنسانية الحالية " مربعات " تدعو لليأس أو : " الحياة ،
حيث لا أستطيع أن أتصورها طويلا بدون ثقب تأتي الى عيني " كما كتب ايلوار .

من هنا نفهم إهتمام السرياليين بالشرق وفلسفاته الصوفية .. حتى أنه في أحد
المنشورات السريالية هوجمت كل الحركات القائمة في باريس وقتها باستثناء البودية (١).
وليس هذا بمنفصل عن موقف السريالية الراض لاستعمار الغرب لشعوب الشرق
والشعوب النامية .. رغم أنه ليس المبرر الأول ..

طالما هي - السريالية - فوق الواقع . وتقرب من رؤية الصوفية والفلسفات الشرقية ..
هل هي إذن ميتافيزيقية ٩٩

لا .. فقد كان بریتون ملحدا ، وكان السرياليون على عدااء مع الدين المسيحى السائد في
اوربا .. في العشرينيات ، كثرت حالات عودة ملحين إلى الدين المسيحى وصلت ذروتها مع
عودة جون كوكتو في يونيو ١٩٢٥ الذى كتب خطابا في العام التالى الى صديقه القس "
جاك ماريتين " يقول فيه " إن الفن للفن أو الفن للجماهير كلاهما سخف " ويطالب بفن
من أجل الله . وسببت هذه الموجة إزعاجا للسرياليين فهاجموا مستنكرين مستهزئين ..
وفي يونيو ١٩٢٦ ظهرت على غلاف مجلة " الثورة السريالية " صورة لحشد من الناس

(١) البودية : مذهب هندي قديم يتبع تعاليم بودا الذى كان ولى عهد ملك من ملوك اقليم نيبال بالهند .
هجر العالم ليعيش في غابة في بلاد البنغال طلبا لصفاء الروح ، وتبينها في اذلال الذات فأخذ نفسه
بالقسوة لاعوام سته حتى كاد أن يموت دون أن يبلغ مايريد . فأخذ يطوف في الارض حتى جلس في
ظل شجرة تين تسمى " بو " جلسة ثابتة تاركا لروحه العنان تجول كما تشاء ، وما إن انبتق الفجر
حتى أحاط علما بكل مايريد ، وعندها بلغ الفناء البدنى والصفاء الروحى . وادراك ان الكائنات جميعا
الى تحول . ومن هنا جاءت تعاليم البودية الاولى التى لاتدين بأولوهية ، فليس لاله عندها وجود
ولا عدم ، وإنما تنبنى على مبدأ ضبط النفس ، معتقدة في إرتباط الوجود بالحزن بسبب شهوة البشر .
ولكى يتحرر الإنسان يجب أن يقضى على هذه الشهوة . ولم يترك بودا شعائر دينية محددة ، كما لم
يخص دعاة بعينهم لنشر تعاليمه . (انظر د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ص ٦٠ ، ٦١) .

يحدثون في السماء وعليها تعليق " آخر المؤمنين " .رينيه كريفل وديسيني وآخرين كتبوا مقالات يدينون فيها " نفاق وضعف أخلاق المهتدين حديثا " . بيريه كتب قصيدة يسب فيها المجمع المقدس في شيكاغو . ونشر ماكس ارنست لوحة عليها العذراء تقف أمام بريتون وإيلوار .

وقف السرياليون موقفا ضد الكنيسة في أوربا لفصلها بين الإنسان والله .. أو لفصلها بين الحياة الداخلية للإنسان والحياة الخارجية العامة - البشرية .. إلا أنهم أدركوا التأثير النفسى للدين .. لذا - وكما يقول عصام محفوظ - فإن الكسر الإرادى للحاجز الوهمى بين الداخل الإنسانى والخارج الكونى المنعكس عنه ، أعظم انتصارات الإرادة السريالية حتى ولو إقتصرت الإرادة على المحاولة النظرية ، ولئن كانت خلاصة النظرة التصوفية التأكيد على سجن " النفس " فى " الجسد " ، تلك " الورقاء " التى نزلت من المحل الأرفع لتصير سجينة قفص دموى ، فإن السريالية فى معنى ما هى محاولة فى استرداد سلطات النفس المفقودة فى هذا الواقع الأرضى " (١) وهذا يتفق مع ما جاء فى البيان الثانى للسريالية من أنها ترمى الى " استرداد أكمل قوتنا النفسية بواسطة الدخول فى ذواتنا والنزعة فى قلب المنطقة المحرمة " .

إذن .. يمكن القول أن هذا يشكل عاملا مشتركا بين السريالية والتصوف رغم ما يفرق بينهما .. أى كل محاولة للخلاص من سجن الجسد - الواقع واستكشاف آفاق جديدة وقدرات جديدة - فوق الواقع مثل بعض المذاهب الاسيوية وبخاصة الهندية .. كالبودية .. وبعض الطرق مثل " اليوجا " .. وهذا من بين ما افتقده السرياليون فى الدين المسيحى ..

السريالية والتراث العربى

وقد إهتم عدد من الكتاب العرب بالبحث المتعجل أحيانا (مثل الدكتور لويس عوض والكاتب العراقى عبد الحميد العلوجى) والمتأنى أحيانا (مثل الكاتب اللبنانى عصام محفوظ) عن علاقة السريالية بالتراث العربى القديم والإبداع العربى الحديث . والواقع أن هذه العلاقة تحتاج لكتاب مستقل لا يكشف فقط عنها وإنما سيكشف أيضا عن جوانب هامة فى العقل والإبداع العربى . لكننى سأكتفى هنا ببعض الأمثلة .

(١) عصام محفوظ . مرجع سابق

يتحدث العلوجي عن علاقة السريالية بالصوفية مثلاً ، ويقول :
" أما علاقة السريالية بالصوفية فيمكن تشخيصها بالإحتجاج على الطبيعة " .
و " ربما كان موروثنا الصوفي في عون ذلك التشخيص أكثر من سواه . فقد إنحدر الينا
قول أحد المتصوفين العرب : (بحر المعرفة بحر صاف غرقت فيه الشمس) . وجمهور
الصوفية مجمعون على تعطيل قوانين الطبيعة بقوة الكرامات ، وهم يقولون : (إذا كانت
عينك لا ترى وأذنك لا تسمع ، فعندئذ سيتاح لك أن تشهد عالم النور) . ولعلمهم هنا
يريدون ان يكشفوا عن الحق باللاوعي ، تماماً كالسرياليين " . (١)

والعلوجي لا يخفى عداؤه الشديد للسريالية التي يصفها بأنها تعيش في أيامنا الراهنة
" سائبة ، مثل كلب منبوذ " وقد هاله " ظهور الشبح السريالي الهزيل في بغداد وغير بغداد
شاخصاً في الإعلان والمصقات الجدارية والمسرح وموسيقى الضجيج والرسم
الايوتوماتيكي (اي الشرايمخ العشوائية) . " (٢)

وبعد أن يصف العلوجي السريالية بـ " الفلاكة المعاصرة " يؤكد أنها نزعة ليست
بالجديدة ، وإنما توجد في تراثنا العربي . " فهي عند الجاحظ : نوك ، وعند ابن
الجوزي : حماقة ، وعند الحسن بن محمد النيسابوري : نصف جنون ، وعند شهاب
الدين الدلجي : فلاكة ، وعند الأبشيهي : غفلة " . ثم يورد العلوجي عشرات الامثلة الموسدة في
كتب مئة لا علاقة لها بالسريالية التي اتحدث عنها في هذا الكتاب . مثل المقابلة التي يضعها
بين قصيدة " لقد مات كاسبر " للفنان السريالي هانز آرب ، وقول لصوفي عربي .
يقول آرب : واحسرتاه . لقد مات كاسبرنا الطيب ، من سيرف بعدد الراية المحترقة التي
توارت خلف ضفيرة الغيوم لتلقى النكتة اليومية السوداء ، من سيحرك بعده طاحونة
القهوة في برميل ما قبل التاريخ " .

ويقول الصوفي العربي : " إذا وقعت فأرة النفس في بئر الطبيعة ، فاستغفر لها ثلاث
استغفارات " !! ولاعجب . وهكذا باقى الإستشهادات العلوجية . والتي لم يبحث فيها ولم
يفهم منها إلا الشذوذ والجنون والغموض وكأنه هدف أسمى في حد ذاته .
لكن العلوجي قد إرتكب ودون قصد منه حسنة جيدة ، بذكره نص صغير لشخص
يدعى ابو الجعد . وإذا عرفت أن ابو الجعد هذا كان مشرقاً على شئون المقابر وفقهه حين

(١) حديث خاص في السريالية . عبد الحميد العلوجي . جريدة الثورة العراقية عدد ١٩٨٧/١/٥ ص ٧

(٢) المرجع السابق . عدد ١٩٨٧/١/٤ ص ٧

من أحياء بغداد القديمة ، لأدركت عبقريته الإبداعية ، ونصه السريالى . وقد روى هذا النص أبو حيان التوحيدى فى كتابه " اخلاق الوزيرين " ونقلها عنه ياقوت الحموى فى " معجم الأدباء " . لقد تمتع أبو الجعد فى هذا النص بالجرأة ، والتلقائية الالية - التى هزمت أمثال من لهم عقل محقق معجم الأدباء السجين فقال عنه " هذا كلام لاتحاول أن تفهمه ، والافأنت فى عناء " .

يقول أبو الجعد :

" يقع لى فيما لايقع إلا لغيرى أو لمثل فىمن كان كأنه منى أو كأنه كان على سنى أو كان معروفا بما لايعرف به إلاى . إنى أرى أنك لاتحتمى الاحمية فوق مايجب ، ودون ما لايجب ، وبين فوق مايجب وبين دون ما لايجب فرق ، الله يعلم أنه لايعلمه أحد ممن يعلم أو لايعلم ... العلة فى الجملة والتفصيل إذا أقبلت لم تدبر ، وإذا أدبرت لم تقبل ، وأنت من إقبالها فى خوف ، ومن إدارها فى التعجب ، وما تصنع بهذا كله ؟

انت فى عافية ، ولكن عدوك وجهه وجه من قد رجع من القبر بعد غد ، وعلى حال فالرجوع من القبر ، لاهزان ولاخباز ولادراز ولاتجواز . انا لله وانا اليه راجعون ، عن قريب إن شاء الله ، وماتدرى نفس بأى أرض تموت ، ولايحقيق المكر السىء الا بأهله ، وهو على جمعهم إذا يشاء قدير . ومن الجبال جدد بيض وحمر .. دع ذا القارورة . اليوم لا إله الا الله . وأمس كان سبحانه الله . وغدا يكون شيئا آخر . وبعد ذلك ترى من ربك العجب . والموت والحياة بعون الله . ليس هذا مما يباع فى السوق .

والكلام فى الإنسان وعمى قلبه كثير لا يحمله تل عقرقوف ، ولايسلم فى هذه الدار إلا من عصر نفسه عصرة يتشق منها فيموت . وهذا صعب لا يكون إلا بتوفيق الله وبعض خذلانه الغريب " (١) .

وفى عجالة أخرى يكتب الدكتور لويس عوض عن الشاعر محمد عفيفى مطر وديوانه " النهر يلبس الاقنعة " على أنه ملحمة سريالية " رغم أن الدكتور لويس عوض يفسر الديوان كله تفسيراً رمزياً ، ويكشف عن هذه الرموز السياسية التى تبدأ بغيلان الدمشقى وتنتهى بأحداث ثورة الطلبة على عبد الناصر عام ١٩٦٨ نتيجة لهزيمة يونيو ١٩٦٧ . ورغم صراحة الدكتور لويس عوض فى عدم فهمه لعنوان الديوان : فكيف يلبس النهر - الاقنعة ؟ " أقول إننا عدنا مرة أخرى الى هذيان الشعراء " (٢) .

(١) عبد الحميد العلوجى . المرجع السابق عدد ١٩٨٧/١/٥ ص٧

(٢) فى السريالية المصرية . د. لويس عوض . جريدة الاهرام . عدد ١٩٨٧/٧/٤ ص٧

ومع ذلك يؤكد الدكتور لويس عوض سريرية عفيفى مطر حتى أنه وضع عنوان مقالته عنه " في السرية المصرية " . وكم كنت أود أن أناقش هذا الموضوع والدكتور لويس عوض حتى بيننا بقامته الفكرية العملاقة . فلقد كان من أكثر المرحبين بكتابى الأول عن " السرية المصرية " وجلس في نهاية عام ١٩٨٦ ليناقشه ويقرظه في أتيليه القاهرة في ندوة مشهودة . وقد كان صديقا لرواد السرية في مصر . لكنه ضل السبيل الى تفسير ديوان مطر . فهل ضل السبيل لفهم السرية ؟؟

وهناك محاولة جريئة بدأها الدكتور مصطفى الجوزو لتوضيح العوالم السرية في القرآن الكريم رغم أنه يتناول الموضوع برهافة شديدة وبغير مباشرة صريحة . وأقرب إقتراب منه حين يقول : " الحق أن الآيات القرآنية التي تشير إلى إتهام المكين للنبي محمد بقول الشعر تدفع الى الظن أن العرب سبقوا الغربيين في رؤيتهم السرية ، ولكن دون أن يفصحوا عن ذلك بتعريف واضح . " (١) .

ويصدق على هذه المحاولة قول على حسن الجمال بأن من يقرأ مقالات الدكتور الجوزو يشعر بأنه " يتحرش بالعاصفة " . ومع ذلك فإننى لأعتقد أنه يمكن تقرير مثل هذه الأمور بتلك البساطة . فالسرية ليست مجرد صور غريبة أو غير مألوفة ، فهذا هو المظهر السطحي ، لكن السرية هي ما وراء هذا المظهر ، أو هي الآليات التي دفعت به ، وهي القصد منه . وطالما سلمنا بأن القرآن منزل من إرادة غير بشرية ، الله ، فلا يمكننا إذن الحديث عن علاقة بين السرية وكتاب آلهى . فلا علاقة بين إبداع من البشر ، وإبداع من الله .

الصدفة الموضوعية

ان لدى السرياليون إحساسا مرهفا بالمجهول .. بالخفى .. بالرغبة في إكتناه الأسرار .. ولديهم حساسية تجاه المتوقع .. وهذا ما اصطلح على تسميته بـ " الصدفة الموضوعية " . التي تدفع صاحبها الى البحث عنها والإصطدام بها .. وهذا معنى " الموضوعية " .. قهى التي دفعت بريتون ليلتقى بـ " نادجا " في نهاية ١٩٢٦ حيث كان يذهب كثيرا الى نفس المكان قرب شارع " لافاييت " دون هدف واضح لديه .. حتى التقى بفتاة سألها : من

(١) الصور القرآنية سبق الى الرؤى السرية . الدكتور مصطفى الجوزو . جريدة النهار اللبنانية عدد

انت؟فأجابته : " أنا الروح التائهة " . وبدأ حبهما حيث قادته طوال شهور قليلة الى مغامرة عجيبة " إندمج فيها الحلم بالواقع " سجلها بريتون في كتاب بإسمها - " نادجا " صدر عام ١٩٢٨ - من الحب حتى الإنتحار مروراً بجنونها ..

يتألف كتاب " نادجا " من قسمين : من مقدمة أو مدخل ويشكل نصف الكتاب تقريباً ، وتليه الرواية ، إذا صح أن نسمى مثل هذا السرد القصير رواية ، وهي تدور حول شخصية " نادجا " .

يمكن إعتبار المقدمة بمثابة مقالة إيضاحية للسريالية وتهئية للحكاية الغربية التي سيرويها بريتون عن لقائه بنادجا . والعبارة التي يفتتح بها هي " من أنا؟ (Qui suis-Je) ، والواقع أن في السريالية هاجسا ميتافيزيقيا عميقا ، لا يكتسب عادة الصيغ الفلسفية ، لكنه حاضر مع ذلك ، وملمس في صفحات " نادجا " الأولى ، حيث يجيب بريتون عن سؤاله ذاك بقوله أنه سيتعلم جزءا يسيرا مما كان قد نسيه . بيد أن محاولته التذكر والاستحضار سوف تتم بصورة لا إرادية . وسوف يتذكر عفويا ما جرى له ، ويرويّه دون تعليق أو بحث ، ويأمل من ثم أن يتوصل إلى معرفة العوامل التي تميزه عن سائر الناس ، وتجعله فريدا في هذا العالم ، حيث يبدو أن كل شيء وكل كائن يطابق نموذجا عاما ومعيارا موحداً .

من أجل ذلك سينهج سبيل الكلام دون نظام مرسوم أو خطة مسبقة ، وسوف يبحر بخيط وحيد من الذاكرة ، ويبدأ بأي شيء يفرض نفسه على وعيه . ستكون نقطة إنطلاقة " اوتيل دو جراندزوم " في ساحة البانتيون ، حيث أقام حوالى عام ١٩١٨ . ولكنه قبل ان يبدأ يشير الى حوادث معينة في حياته ، تمت في مصادفات عجيبة غامضة .

وسأكتفى بذكر حادثة واحدة كمثال على تلك المصادفات : في العرض الأول لمسرحية ابولينير " لون الزمن " Couleur du Temps وحين كان بروتون في إحدى المقصورات يتحدث الى بيكاسو وقت الاستراحة ، دخل المقصورة شاب قطع عليهما حديثهما ، ثم سارع الى الاعتذار قائلاً : أنه حسب بريتون صديقا له قُتل في الحرب . بعيد ذلك بدأ بريتون يرسل بول ايلوار الذي لم يكن قد تعرف اليه بعد بواسطة صديق مشترك لهما . ثم لما التقى به أخيرا ، أثناء أجازة عسكرية ، يفاجأ بأن ايلوار هو الشخص نفسه الذي تحدث اليه في المسرح .

وفي المقدمة قصص وذكريات عديدة من هذا القبيل سيقى ببراعة تولد في النفس المزاج السريالي المناسب لقراءة قصة " نادجا " . تبدأ القصة في شارع لافاييت في مغرب اليوم

الرابع من أكتوبر ، بينما كان بريتون يتسكع بلا هدف بإتجاه الاوبرا . وفجأة رأى على بعد عشرة خطوات ، شابة في ثياب رثة ، تنظر اليه في الوقت نفسه . كانت لها عيناں جميلتان مزينتان بطريقة غريبة ، فيكلمها بريتون بلا تردد . وتزعم أنها ذاهبة الى مصفف الشعر في شارع ماجنتا ، لكنه يدرك أنها لاتقصد مكانا معينا ، وتذكر هي أنه فهم ذلك . ثم يجلسان على شرفة مقهى قرب محطة الشمال ، حيث تروى له جوانب مختلفة من قصة حياتها .

والاسم الذى تختاره لنفسها هو نادجا ، وهو عبارة عن الأحرف التى تبدأ بها الكلمة الروسية التى تعنى الأمل . وعندما يهمان بالافتراق يسأل بريتون نادجا السؤال الذى يحل ، بحسب وجهة نظره ، محل الاسئلة جميعا ويخلصها : " من أنت ؟ " (Qui etes vous ?) وهو عين السؤال الذى بدأ به الكتاب ، فيتلقي هذه المرة جوابا مهما حين ترد نادجا " أنا الروح الهائمة " (Je suis l'ame errante) .

في اليوم التالى يلتقيان بناء على موعد بينهما في بار عند زاوية التقاء شارع لافاييت بالفوبور بواسونير ، وترافق نادجا بريتون في سيارة وتفارقه عند باب البيت . وتقول أنها سترجع الى المكان الذى بدءا منه . وضربا موعدا للقاء في اليوم التالى ، لكن قبل حلول الموعد تلاقيا صدفة في شارع لاشوسيه دانتان . فتعترف له أنها كانت قد صممت على إخلاف الموعد ، ولم يحددا موعدا للقاء في اليوم التالى ، غير أن بريتون يحس أنه لمحها وهو في السيارة ، عند منعطف شارع ، فيتبع حدسه ويجدها . على هذه الصورة يتم اللقاء بينهما طوال أيام ، بمحض الصدفة ، وكأن القدر يتدخل في ذلك . وتتخلل القصة لمحات سريعة من حياة نادجا وما فيها من خطيئة وحزن وطفولة . وكانت تختفى لتظهر من جديد بصورة غير متوقعة . وكانت دائما عندما يجلسان في المقهى ترسم صورتها جاعلة لوجهها ملامح " ميلوزين Melusine ^(١) " وتحس أنها قريبة من تلك الشخصية الأسطورية .

ويرسم بريتون ، من خلال وصف لقاءاته مع نادجا ، ذلك الوصف المقتضب الذى يشبه المذكرات ، آفاقا عقلية يستحيل فيها تمييز أى حد فاصل بين العقل والجنون . ومع أن نادجا تحال الى مصح للأمراض العقلية ، فإن بريتون يستمر في التفكير فيها بإعتبارها الشخصية الوحيدة التى لم تكن غامضة ، والتى تخطت حالة الغموض هذه ، بفضل مقدرتها الغريبة على تلبس شخصيات غير شخصيتها . " فالجمال " ، كما يقول لنا في عبارة الكتاب الأخيرة ، " اما أن يكون تشنجيا أو لا يكون " .

(١) جنبة تنسب اليها أساطير القرون الوسطى بناء قصر أسرة لوزيتيان الإقطاعية .

إن رواية " نادجا " أثر أدبى يفلت ، على ما يبدو ، من التحديد السريالى المترمت الذى يفترض فى الكتاب أن يخضع لعملية الكتابة الآلية والتسجيل الحياىى لاغير ، كما يبدو أنها توسع النظرة المذهبىة ، لتصير موقفا فلسفيا ، بل صوفيا كذلك . إذ أن لقاء يتم صدفة ، فى الطريق ، بين رجل وامرأة ، وهو حادث يمكن أن نسميه ، بلغة ما " التقاطا " ، يصبح ينبوعا لنوع جديد من شعر عدم التماسك . إن حادث " التقاط " قد يعتبر وفقا لمستوى معين من الوجود حادثا عاديا . بل مبتذلا ، يمكن أن يصبح منبعا للسعادة العميقة والكشف المفرح . وقد أخرجت السينما من هذا الموضوع آثارا رائعة .

فغالبا ما يتفق لنا ، حين نكون فى إنتظار شخص ما ، ولنقل ، فى المحطة المركزية مثلا ، أن نجد الناس الذين يمرون بنا ، والذين لا ننتظرهم ، للأسف ، أكثر جاذبية وغموضا ممن ننتظر . والسريالية ، والتقنية السينمائية بقدر ما تكون سريالية ، تهىء التحولات الشعاعية لهذه اللقاءات التى تتم صدفة ، دون توقع ، وبصورة غير مألوفة ، والتى يمكن أن يتولد منها معنى للحياة جديد . ففى مثل هذه اللقاءات نبتكر حول أنفسنا القصص شأن نادجا ، التى كانت ، فى جنونها الجزئى ، تزيف أمورا كثيرة : بيد أن الكذب فى مثل هذه الحالات ، يكشف عن أعرق الحقائق المتصلة بذواتنا ، والتى لا نجرؤ على مواجهتها حين نتحدث مع أشخاص يعرفون وقائع حياتنا وماضيها . (١)

وإذا كان الواقعى يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان وحياته (أى الأشياء والقوى المادية التى تلامس حياته) ، فإن السريالى يهتم بإقامة الصلة بين الانسان ومصيره (أى الأشياء المادية وقوى ما فوق الطبيعة التى تكون مصيره) . وهذا اللقاء بين الفنان ومصيره علامة الأثر الفنى العظيم ، إذ على الفنان أن ينفصل عن الأشياء القائمة لكى يتحد بالأشياء الممكنة . وقد عرف بريتون الإنسان ، فى بيانه الأول ، بأنه " ذلك الحلم النهائى " فالشعر ، إذا كان ينبغى أن يكون هناك شعر ، يجب أن يقتحم وسط خطر عظيم . إنه شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس ، شبيه بالخطر الذى ينتظر الرجل فى النواحى الغامضة المجهولة فى ماضى المرأة . والشعر مجال " المدهش " الذى يغدو أليفا حتى أنه يصير حقيقيا . لكن السرياليين يسكون عن تحليل تجربة " المدهش " لكى يصونوا قوة الخيال ، ويلزموا بالتالى ، تقاليد الرائيين (Les Voyants) الذين يرون دون أن يفسروا .

ويمكن أن ينقل السؤال الأول الذى يطرحه على نفسه فى " نادجا " : " من أنا؟

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

" ليصير ، في ضوء القصة ، " من أسكن ؟ " و " من ألزم ؟ " و " من أرى في أحلامي ؟ " . لأن ما لا يوصف وما لا يعبر عنه يخلق الشعراء باستمرار ، حتى أنهم يضطرون للخداع . والسريالية أنبل أنواع الخداع . يقفز الشاعر من اللامرئي ، الى المرئي ، من الملاك الى الإنسان ، من نادجا أو ميلوزين إلى المرأة . وتكمن فرادته ، وهذا ما نشاهده ففى أثر مثل " نادجا " ، في مقدرة القوى الوحشية فيه ، والتي يكتبها المجتمع ، على توليد الرموز . (١) . صدقة أخرى تحدث لبريتون في ٢٩ مايو ١٩٣٤ عندما التقى بامرأة دعاها " مدبرة ليلة دوار الشمس الكلية الإقتدار " صورها في قصيدة " دوار الشمس " التي كتبها قبل إحدى عشر عاما من لقاءه بها ، أى عام ١٩٢٣ . وكانت هذه " جاكلين لامبا " التي تزوجها فيما بعد . ذات صباح كان بريتون يستعيد صدفة في ذاكرته أبيات قصيدة قديمة سطرها آليا في عام ١٩٢٣ وهى " دوار الشمس " ، وتبين في عظيم دهشته أن هذه القصيدة التي خصها حتى ذلك الحين بالزراية قد اتخذت صفة تنبئية عجيبة ، فقد سبق وصورت الحدث الرئيسى الذى جرى بعد ذلك بسنوات بالفعل في حياته في ٢٩ مايو سنة ١٩٣٤ ، إذ صادف في هذا التاريخ المرأة التي دعاها لهذا السبب " مدبرة ليلة دوار الشمس الكلية الإقتدار " والتي تزوجها في ١٤ اغسطس من نفس العام .

وبوسعنا ان نتبين في رواية " بروتون " كيف يحل قصيدته بيتا بيتا ويربطها بدقة فدقيقة بإحدى الوقائع المنبئة في هذا اللقاء المؤثر . ويمكننا أن ننتقى على وجه الخصوص " اللفظات المفاتيح " الأكثر تأثيرا في النفس : كالشر ، وبصورة جانبية ، وحفلة الرقص والسراج ، والرابع عشر من يوليو ، وكمن يسبح ، وههنا يتناولون الغذاء ، وجنية الماء نفسها . ومما تجدر ملاحظته أن الموضوعات التى تستخلص من هذه اللفظات لاتدخل ضمن الرموز العامة والمألوفة في الشعر بل هى موضوعات خاصة بـ " بروتون " وبهذه الحادثة عينها .

فهل تحكمت الآلية ذاتها في انتشار الكلمات على الصفحة وفي سياق الحوادث التي تمت بعد ذلك بكثير ؟

ليست القصة التي قامت حول " بيت الخلفة " بأقل إندهالا ؛ إذ يشعر " بروتون " ومصطفاة دوار الشمس ، أثناء نزهة على شاطئ البحر ، على مقربة من " لوريان " وفي منطقة لا يعرفانها معرفة دقيقة ، بخلاف غريب يدب بينهما دون أن يدركا مصدره . ويحل

(١) والاس قالى . مصدر سابق ص ١٧٠

هذا المناخ العسير لدى إقترابهما من بيت منعزل يختفى بعد ذلك . ويعلمان لدى عودتهما أن " ميشيل هنريو " قد أقدم على قتل زوجته في هذا المنزل .

ويشير " بروتون " علاوة على ذلك الى تصادفات عجيبة : فمعلوم أن " ميشيل هنريو " مثلاً قد اهتم بتربية الثعالب القلبية ، وكان " بروتون " وزوجته قد تولها قبيل هذه النزهة بروايتين يدور موضوعهما الأساسى حول الثعالب : " الثعلبة " من تأليف " مارى ديب " و " المرأة التى مُسخت ثعلبا " للكاتب " دافيد غارنيه " . ويشير كذلك إلى ظاهرة شائعة عجيبة جرت أثناء النزهة . فقد بدا له أن هذا المنزل يطـل " على باحة واسعة تمتد صوب البحر ويحدها ، فيما بدا لى ، شبك معدنى " .

ولكنه تبين أثناء نزهة ثانية قام بها لغرض التحقق من هذه الاماكن أن الحقيقة كانت مغايرة تماما :

" إنه لأمر مدهش للغاية ، فلم تكن الباحة التى شكلت حديقة الثعالب مغلقة بشبك معدنى كما خيل إلى أنى أراه فى اليوم الأول ، بل بسور من الأسمنت مرتفع حتى لا يسمح لى بمشاهدة أى شيء فى الداخل " .

ولما داخلته الرغبة فى إدراك ما حدث ، إن استطاع الى ذلك سبيلا ، تسلق الحائط حتى أعلاه واكتشف إذ ذاك هذا المشهد الجديد :

" كانت جميع الأقفاص ذات الشبك المعدنى تلتصق بالسور الذى واجهنى بادئ الأمر . فكما لو أن السور فى العشرين من يوليو هذا - وهو تاريخ الزيارة الأولى - قد ظهر لى شفافا " .

ومن السهل أن ننادى بالوهم ، وتلك فرضية مقبولة على أى حال ولكنها تفتقر الى البرهان ، شأنها شأن فرضية الصحة المطلقة فى الظاهرة التى لاحظها " بروتون " (١) .
مثلما تنفذ الموجات الهرتزية فينا من كل جانب وتظل مع ذلك غير مرئية وبعيدة عن الإدراك بدون كشّاف معدنى مناسب ، ومثلما تخترقنا فى كل إتجاه ظاهرات كهربائية لاتحصى دون أن ننتبه لها ، كذلك نحن غارقون من قمة الرأس الى أخمص القدمين فى سُحب الصدفة الموضوعية واشعتها دون أن نعى ذلك عادة . ونحن أشبه ما نكون بالخصيات المرسومة على السجاد والتى تحلم فى الروايات وتنسى أن مادتها قد صنعت من سدى وصورة أقحمت فى السجاد .

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص ٢٤٨ ، ٢٤٩

إن أول السجون وأقلها أملا في النجاة أن يخال المرء نفسه حرا وهو ليس بحر .
وعندما يقر بوجود السجن ويحدد مواقع أسواره ويزن حراسه ، يستطيع حينئذ بالرغم
من عذابه ان يضع خطة لنجاته وأن ينقذها وينجح فيها ذات يوم .
ولكن الحرية الخيالية سجن ختمه السجين بنفسه ، فهو يحلم دون جدوى بحريته
الكاذبة ولا يفعل شيئا ، وليس بوسعه حتى أن يستوعب إمكانية قيامه بأى شيء ليكتشف
ما هو في الخارج .

ولذلك فإن هذا الشعور الخارق " بالإننتظار " الذى تشع أنواره في السريالية وفي فكرة
" بروتون " بوجه خاص إنما هو مفتاح الحرية الذهبى . وليس الأمر انطباعا ذاتيا لاجدوى
فيه بل هو فعل داخلى وهو إرتقاء وثاقنا بالسيور التى تربطنا بالحتمية .
وليس في عصرنا من حركة فكرية تضمنت التعطش إلى الحرية أكثر مما تضمنت
السريالية ، لأنها تبتغيها بدون حدود على الإطلاق . فلا عجب إذن أن يكون همها الأول في
وعى الحتميات التى تنقل كاهل الإنسان كيما نقيس أبعاد العقبة التى تعترض سبيل
الرغبة الكبرى . وليس بين المعاصرين من عانى شعورا بالإننتظار أكثر شدة .
فما عسى أن يكون هذا الانتظار سوى وعينا بأننا مقيدون في الواقع المألوف ، وأن
الحرية اللامحدودة تلامس هذا الموقع وهى جاهزة دوما للتدخل وقلب كل شيء إذا عرفنا
فقط أن نمسك باليد التى لاتنفك تمدها إلينا عبر سور الظلمات اللامحسوس الذى يفصلنا
عن حضرتها ؟ (١).

وعندما يهيم " بروتون " دونما هدف محدد على إمتداد شارع " بون نوفيل " فإنما
يشكل ذلك قاعة إنتظار في الهواء الطلق ، قاعة الخطى الضائعة التى تحدث فراغا غريبا في
قلب المدينة التى تعج بالناس :

" لست أدرى لأى سبب ، فإلى هنالك تقودنى خطاى وأذهب على الدوام تقريبا دون
هدف محدد ودون ما يحملنى على ذلك سوى هذا المعطى الغامض وهو أن " ذلك "
سيحدث هناك " (نادجا) .

إلا أنه لابد لنا من الإشارة الى أن الآلية يوصفها سييلا من سبل التعبير عن الصدفة
الموضوعية لايمكن أن تستخدم جزافا لأغراض فنية مزعومة . فهى وحى شبه مقدس
لايمكن تصحيحه إنطلاقا من قواعد خارجة عنها . وهى لاتضطلع بوظيفة أدبية محضة

(١) ميشيل كاروج . المرجع السابق ص ٢٥٤ - ٢٥٦

على هامش الحياة ، ولا يدخل ضمن مهامها التزويد بالنفايات كما يفترض الكثيرون من المحللين النفسيين ، بل هى كشف عن الحياة ووسيلة يتجلى بها التواصل بين الشخص والإنسانية وحتى الكون. (١)

كما تفسر الصدفية الموضوعية أيضا اللعبة التى إستهوت السرياليين واطلقوا عليها " الجثة الشهية " حيث يكتب كل واحد منهم جملة على ورقة دون أن يراها الآخرين وتَصَف الأوراق إعتباطا فتنسج عن ذلك صورا وتعبيرات مدهشة وجديدة ، وهو ما يلتقى أيضا مع تحطيم المنطق الواعى فى الكتابة ..

وإذا ما روعى فى اللعبة الأسلوب السريالى الحقيقى أفضى ذلك إلى صيغة حقيقية لتطبيق مبدأ الآلية ، إذ يكتب كل كتابة عفوية محضة دونما حساب لآثار مفترضة ، وأفضى فى الوقت نفسه الى تطبيق لمبدأ الصدفية الموضوعية لأن النتيجة النهائية لا تُستخلص إلا بمزاوجة هذه النصوص . ولقد ظهر بكثير من الأمثلة أن الجمل المستخلصة غالبا ما تمتاز بطاقة شعرية كبيرة وأنها قد تبرز على وجه الخصوص حالات متميزة من التواصل النفسى البعيدة .

وليس من شك فى أن أجمل الجمل المستخلصة تلك التى زودت هذه اللعبة بإسمها السريالى : " ستشرب الجثة الشهية الخمرة الجديدة " .

وقد إستطاع " بروتون " ، عن طريق تبديل فى هذا الأسلوب بطريقة الأسئلة والأجوبة أن يحصل واصدقاءه على بعض التعاريف المدهشة :

ما النهار ؟

امرأة تستحم لدى حلول الليل .

ما الجيش ؟

نصف مرتب

ما الحب الجسدى ؟

إنه نصف اللذة (٢)

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٤-٢٧٥

(١) المرجع السابق ص ٢٥٧

[ع]

" نحن أعلننا أن أى شىء
يفعله الإنسان هو فن..
الأرض الكبيرة فن..
العندليب فنان كبير "

جون آرب

ها قد جئنا إلى مربط الفرس كما يقولون .. فرغم الثورة النظرية .. والأدبية التي قامت بها السريالية .. إلا أنها تظل أوضح تأثيرا في الفن التشكيلي .. أو يصبح الفن التشكيلي هو علامتها المميزة وأوضح مظاهرها وبالتالي يعتبر ما سبق مقدمة تساعد على فهم الثورة السريالية في الفن التشكيلي .. ورغم أن بريتون يظل هو الـ " بابا " .. والمفكر الأول ، إلا أنه على المستوى العام ليس أشهر الأسماء السريالية فربما يجيء قبله " دالى " .. فهو وماكس ارنست وميرو ومان راي وغيرهم من الفنانين التشكيليين هم الذين نشروا السريالية " في الأرض " بأسرع مما فعلت كتابات بريتون نفسه وغيره من أدباء السريالية .. فالتصوير يأتي أكثر وضوحا من النصوص المكتوبة .. حتى أن الشاعر السريالي جون شيسستر Jean Schuster يقول أن أفضل كتابين عن التصوير السريالي وهما كتاب اندرية بريتون " السريالية والتصوير " وكتاب جوزى بيير Jose Pierre " السريالية " يكمل كل منهما الآخر في التأكيد على أن " التصوير السريالي يتضمن السريالية وليس العكس " . (١)

والموقف هنا يشبه الحال بين القصة أو الرواية التي نقرأها مطبوعة ، وبين نفس الرواية عندما تتحول إلى فيلم سينمائي . فتذيع شهرتها ويسمع بها عدد أكبر بكثير من الناس . ففي الحالة الأخيرة تتحول الأوراق الى نجوم لامعة ، ويتجسد الخيال خصوصا ومناظر وأصواء وأصوات .

هنا يصبح غير ذي معنى مناقشة إدعاءات بعض النقاد الذين يقولون بأن الفنانين السرياليين وجدوا إحتراما وإثباتا أكبر لأمكانيتهم خارج الحركة السريالية .. لدرجة أن كارول ويلكر Carole Welcker ترفض أى مساهمة من جون آرب في السريالية متجاهلة قول " آرب " نفسه في كتابه " أيام جرداء " Jours éffeuilles " كانت - أثناء الفترة السريالية كتابتي الشعرية وكتابتي التشكيلية قريبتين لبعضهما " .

وقد حاول بعض النقاد الحديث بإحترام عن ماكس ارنست واندريه ماسون وخوان ميرو ولكن من خلال السعى لفصلهم عن الحركة السريالية والتأكيد على أن الجدارة الفنية والإحترام تحتم قطع كل الروابط مع السريالية . وبالطبع من السهل إدراك الموقف العدائى لهؤلاء النقاد تجاهها .

(1) J . H . Mattheus . The imagery of Surrealism. Syracuse University Press. 1977. P13.

ومثلما استفاد السرياليون من كتابات الرمزيين أمثال بلاك ورامبو وبودلير والفلاسفة أمثال نيتشه وهيغل وماركس وغيرهم بقدر ما حملت هذه الكتابات من حوافز سريالية ..

كذلك استفاد السرياليون من إنتاج بعض المصورين السابقين لهم بقدر ما لدى هؤلاء أيضا من عناصر سريالية .. وهنا نميز بين فنانين سابقين بفترات - متفاوتة الطول على السريالية ، وبين المدارس التي سبقت السريالية مباشرة مثل المستقبلية والدادية والتي ساهمت في تبلورها .

في الماضي .. إستهوى بعض الفنانين تصور الملائكة والشياطين وإستدعائهم في لوحاتهم ، وأعتبرت هذه موهبة سحرية .. هذا فضلا عن فنانين آخرين إستهواهم تصوير الموضوعات الدينية بما فيها من حساب وعقاب وأحداث فيما وراء الطبيعة " ميتافيزيقية " . وربما نجد أقدم هذه الصور في أعمال الفنان المصري القديم في عصور الفراعنة .. ومن أشهرها رسوم " كتاب الموتى " .. وتمثال ابي الهول ذو الرأس الإنساني والجسد الحيواني و .. كما نجدها في تصوير بعض فنانى المخطوطات المسلمين .

بل إن ويلفريدو لام Wilfredo Lam الكوبى وجد علاقة بين السريالية والودونية السحرية Woodoo Magic (١) التى لا تزال موجودة في وطنها الاستوائى .. وهى نفس العلاقة بين السريالية و " التامايو " المكسيكية Tamayo . أى محاولة الجمع بين عناصر انثربولوجية قديمة مع الإستكشافات العلمية للوعى .

إذا إقتربنا أكثر نجد هناك من يرى في أعمال " جويا " (٢) عناصر سريالية ويكرسه كجد أعلى للسريالية .. مثلما نرى في أعمال بوش Bosch في أواخر القرن الخامس عشر وبخاصة في لوحته المسماة : " حديقة للذات الأرض " حيث تتحلق كائنات وأشكال غير

(١) الودونية : دين زنجى إفريقى الأصل منتشر بين زنوج هايتى ويقوم في الدرجة الأولى على أساس من السحر والعرافة .

(٢) فرانشيسكو جويا Francisco de Goya رسام ومصور أسباني (١٧٤٦-١٨٢٨) عبر عن عصره وحياته في أعماله . عُيّن مصورا رسميا للبلاط . ومع ذلك كان أجراً مصورى عصره . من أشهر لوحاته " الماخا العارية " التى أراد فيها أن يصور لوحة عارية دون ذريعة ميثولوجية وأن يسجلها في واقعية صارخة . وقد أثر جويا في العديد من فنانى القرنين التاسع عشر والعشرين . (أنظر محيط الفنون . الفنون التشكيلية - دار المعارف : ١٩٧٠ ص ٣٨٤ ، ٣٨٥) .

واقعية . وكذلك في أعمال بريجيل Breughel ملامح ومخلوقات خيالية . والمصور الانجليزى وليم بلاك Blake (١٧٥٧-١٨٢٧) .

ويذهب ج . هودين إلى حد تأكيد أن الآلية النفسية ليست شيئا جديدا وأن ماكس أرنست كان يدرك جيدا أبحاث ليوناردو دافنشى في هذا المجال . الإختلاف الوحيد - كما يرى - هو أن أرنست لا يذكر شيئا عن التأمل الجمالى والعلمى الذى أثار وقاد أبحاث ليوناردو .

ويدعم نافيل ويستون هذا الكلام بقوله ان دافنشى إقترح على الفنان حينما يجف خياله أن ينظر إلى فعل العوامل الجوية في المباني القديمة أو مساقط المياه أو السحب ويسمح لخياله أن يفسر ماذا ستصبح عليه . (١) لكن إستخدام الخيال هنا مختلف تماما عن الخيال السريالى . فالخيال في حالة دافنشى يعنى التصور المستقبلى المعتمد على التفكير المنظم ، وأما الخيال السريالى فهو الخيال الحر بلاغرض سوى تجسيده فنيا . ومع ذلك فإن بريتون يملك فكرا تحليليا ومن نفس الطراز الذى إمتلكه ليوناردو دافنشى كما يقول هيربرت ريد (٢)

بل إن هناك رافدا آخر من المؤثرات يبدو في تأثر خوان ميرو بعلامات ورموز المرحلة التصويرية Pictographic لفن الكتابة وهى المرحلة التى كانت تعبر فيها الصور عن الكلمات .

إن الفن السريالى لم يأت طفرة أو مفاجأة .. بل يمكن القول أنه أتى في ظروفه التاريخية . فهو خطوة في مسيرة الفن منذ القرن التاسع عشر حين دخل الفنان - فضلا عن محاكاة موضوع خارجى - مركز العمل الفنى ، وحين بدأ الفنان وتغير وضعه ليكون شعبيا - أى ينتقل من كونه رسام الصفوة أو الحكم ليختار موضوعات - ويعيش حياة - شعبية . وبعد قرون طويلة من إرتباط الفن بالدين ، وبقاء الفن الأوروبى حتى نهاية القرن الثامن عشر في خدمة الكنيسة ، بغض النظر عن حياة " الجمهور " الدنيوية .. نصل إلى القرن التاسع عشر . وعندما بدأ اليأس من تحقيق الأهداف التقليدية للصورة - مثل التعبير عن البيئة بشكل واقعى أو رمزى أو توضيحها أو زخرفتها - وبدأ أيضا اليأس من دقة العقل والإعتماد على المدركات المادية وحدها والبحث عن طريقة لتوصيل مدركات معينة

(1) Naville Weston . Kaleidoscope of Modern Art. Harrap. London. 1972.

(2) H. Read . The Philosophy of Modern Art P. 46

للآخرين لكى يحسوا بنفس الإحساس الصادر منه .. إذا بدأ كل ذلك كانت الدادية
والسريالية خطوات طبيعية على خط الفن (١).

يستعرض لنا هيلد زالوسر بشكل منطقي وتحليل سليم التطورات العريضة التى أدت
إلى ظهور الحركة السريالية فى الفنون التشكيلية :

فى خلال القرن التاسع عشر بدأ مظهر جديد أخذ يبرز ويزداد وضوحا ، هو ثقافة
الطبقة الشعبية التى تقدمت بفلسفة لنفسها وإتجاهها خاصا بها وفنا لها ، وهذه الفلسفة
هى الفلسفة التى تؤمن بالتطور وتصطبغ بالرومانطيقية ، ولقد ساعدت الاختراعات
الكبرى والمكتشفات العلمية على وجود مادية اتجهت إلى ما يلائم مطالب طبقة بورجوازية
سليمة غنية راغبة أشد الرغبة فى الحياة والتمتع بما فيها .

وكان على الفن أن يجلب المتعة لهذا الجمهور، الذى لم يكن قد أصيب بعد بالتفكير
المؤلم . وهكذا سينشئ الفنان لأول مرة أعمالا لجمهور تحدد ذوقه ، لأنه حتى لو كانت
فكرة الجمهور غائبة عن ضمير الفنان حين ينشئ فنه ، فإن هذا العمل نفسه قد أنشئ
للجمهور ، أضف إلى ذلك أن الفنان قد أصبح متصلا بعصره ومتأثرا به مهما بلغت
عبقريته . وهكذا كان الفن فى القرن التاسع عشر المثل الحى لتلك الثقافة المادية
العقلية . ولا يصح أن ننسى أننا نجد أساسا فنيا خالصا فى المذهب الانطباعى
L'Impressionnisme . فالفنون التشكيلية فى القرن التاسع عشر بما تعيه من مذهب
طبيعى وعلمى ، تمثل اللحظة الوحيدة فى تاريخ الثقافة الأوربية التى تجرد فيها الفن من
كل مؤثر دينى أو روحى ، مكتفيا أن ينقل بأمانة بعض جوانب الحياة .

ونستطيع أن نقول أنه إذا كان المذهب الانطباعى قد وصل إلى تلك القمة التى ارتقاها
سيزان Cezanne فإن ذلك لا يرجع إلى آرائه وإنما على العكس قد بلغ ذلك الاتقان رغم تلك
الآراء بفضل واحد من أعظم المصورين . ولكن ذلك لا ينفى أن المذهب الانطباعى فى أساسه
مذهب غير روحى ، مثله كمثّل الفوفزم Fauvisme (الحوشية) الذى سيدع هو أيضا القيم
الروحية للعمل الفنى حين يعلن أن ما كان يدعوه الانطباعيون " جانبا من الحياة " يجب
أن يكون فى الواقع " متعة للعيون ! " . وإذا كان الفن الانطباعى ذا جانبين هما التفكير
العلمى من ناحية ، وإرضاء الحواس من ناحية أخرى ، فإن مذهب الفوفزم Fauvisme
يحاول جهد ما يستطيع أن يرضى طبقة قد أصابها الإنحلال فعلا . حتى بين ذلك الجيل

(1) Nahma sandrow : surrealism, Theater, Arts, Idea . Harper and Row Publishers, New York
1972. P. 51

نجد خوارج على هذا الفن من بينهم ثلاثة يسيرون باحثين عن عقيدة جديدة ؛ فقد هرب جوجان Gauguin من هذه الجماعة العقيمة يحدوه الأمل في أن يجد لدى البدائيين المنابع الحقيقية للإلهام الفنى ؛ واستوحى فان جوخ Van Gogh المشاعر الدينية في تصاويره ، وإننا لو اجدون لدى فان جوخ ما يشعرونا شعورا ملموسا بتلك العلاقة الخفية بين الشعور الدينى والعمل الفنى ؛ والفنان رسول قبل أن يكون فنانا .

وثالث هؤلاء الخوارج هوسيزان Cezanne . إن مأساة الفن في القرن التاسع عشر تبلغ لديه أحد اطوارها ؛ ولكن سيزان قد إستطاع بمجهود فوق طاقة البشر أن ينقذ التصوير مستخدما طرائقه الخاصة ومستعينا بالوسائل التصويرية دون أن يلجأ إلى العواطف البدائية ، ولا الحماسة الدينية .

ولقد إستطاع هذا الفنان الفريد ، بمجهوداته الخارقة أن ينفخ الروح في الوسائل التصويرية ، وأن يجعل من المذهب الإنطباعى شيئا متينا .

وهكذا إستبعد من التصوير الناحية التى ترمى إلى المتعة ، ولن تجد لوحة أكثر خشونة وأشد عريا من لوحاته ؛ واختفى كذلك كل ما يذكر بالإنسان وحياته وحرارته الحيوانية ، واختفت المميزات التى أحبها الانطباعيون واستبدل بها سيزان عالما لاتضيئه الشمس ، وجوا خارجا عن نطاق الإنسان ، نجد أن الأشياء تسبح من عالم لازمن فيه . وهكذا سار سيزان في طريق إنشاء عالم اشتقت قواعده من صميم القواعد التصويرية (١) .

وهذا العمل العظيم - بما بذل فيه من جهد وما أدى إليه مهد إحدى الطرق ، التى سيسير فيها الباحثون عن فن جديد ، وعن تعبير جديد ؛ ذلك لأن الطرق ستتشعب إبتداء من هذه اللحظة ؛ ويجب أن نذكر أن العمل الفنى يتبع من حيث قيمه عالمين : العالم الحسى والعالم العاطفى . والقيم الشكلية هى اللون والسطح والخط والفراغ والتكوين ، وهى التى تستشعرها حواسنا . والقيم الروحية والتجريدية هى : الشئ الذى يعيه العمل الفنى ، والموضوع والمعنى والعاطفة ، التى يحملها وينقلها إلينا .

ولكن الإنطباعيين يذهبون - كما سبق أن قلنا - باحثين وراء القيم الحسية . وتحليل الأساليب الانطباعية المختلفة قد أبان لنا أنها تشمل عناصر لما قد أتى بعدها من أساليب ،

(١) الازمة الراهنة في الفن بقلم هيلدر. الوشر نقلها عن الفرنسية مصطفى كامل فودة . مجلة الكاتب

المصرى . القاهرة . نوفمبر ١٩٤٧

وهذه العناصر وإن كانت قد حدثت بمصادفة ستحمل معنى جديداً وتصبح عاملاً مهماً في الأسلوب الجديد^(١).

إن الفن الانطباعي وهو فن طبيعي، قد بالغ في إبراز ألوان الضوء حتى أدى ذلك إلى إلغاء الحجم، ثم إلى فناء الحقيقة الموضوعية، وسيحل محل الحقيقة الموضوعية الرؤية المؤقتة التي يقيد بها الضوء في لحظة معينة فيحيل صورة الشيء إلى مجموعة من البقع الملونة تراها عيوننا، وسيكون لتحطيم الحقيقة الموضوعية نتائج خطيرة. الحق أن فناء الحجم في الفن الانطباعي يرمى إلى أن يكون التصوير أقرب إلى الطبيعة، وهذا التحطيم لا يبدو واضحاً، لأننا نستطيع بفضل تجاربنا أن نعيد بناء الشيء - دون وعي منا - مستعينين بهذه البقع الملونة، غير أنه ما أسرع أن يتطور الفن فيهمل إعادة بناء صورة الشيء ولا يبقى إلا تحطيم الحجم.

وقام سيزان بخطوة أخرى؛ ذلك أنه إذا أهملت فكرة أداء جانب من الحياة كما يبدو في لحظة معينة خاصة، وقصر الإهتمام على خلق عالم جديد، فإنه يسمح في هذه الحالة بالسير إلى أبعد من ذلك وإبتكار أنواع جديدة تتطلبها الفن الطبيعي المقلد، فكما أن الشيء ذاته قد صار أمراً ثانوياً، فإن الفراغ المحيط به - والذي كان يرسم على أساس قواعد المنظور - قد أصابه هو أيضاً تغيير في الوضع.

فاختفى نهائياً من التصوير تقليد حجم الشيء. ومن العبث معاودة الكلام عن تشويه شكل المنظور لدى سيزان، فإن عدة دراسات وأفية قد أوصلت تلك الأبحاث إلى درجة بعيدة من العمق، وقورن في تلك الدراسات بين الدافع الحقيقي وما أداه الفنان، وقورن بين المنظور الطبيعي الواحد لدى سيزلي Sisley ورسوم سيزان ليكتشف الغرض الذي رمى إليه الفنان بهذا التشويه المقصود.

وأخيراً تلك الضرورة القاهرة التي يضحي الفنان في سبيلها بحقيقة المظاهر التي تبدو لعيوننا.

إن معجزة سيزان تبدو في بحثه بعناد وإصرار عن قيم تصويرية جديدة إنتهت بأن كونت نظاماً تجريدياً. وهكذا نرى في الفن الانطباعي هذه الخاصية التي أصبحت أساس الفن الحديث؛ ذلك لأن تحطيم الحجم وإهمال المنظور هو التمهيد لرفض الفن الطبيعي

(١) وهكذا كان الطور الأخير للفن القوطي ممهداً لمذهب التوافق الذي ظهر في عصر النهضة I'Horizontalisme de la Renaissance وهذا المذهب بدوره قد مهد في أخريات أيامه لظهور الإتجاه

الزخرفي في أسلوب الباروك Baroque

كلية ، أى هو التمهيد للنظرية الجديدة فى الفن ؛ فكل محاولات الفن الحديث تتركز فى خلق عالم جديد فيه رؤية نفاذة داخلية ، وحقيقة عليا محل الحقيقة المادية الملموسة . وقد كان تحطيم الحجم الخطوة الأولى فى تحطيم النظرة الفنية القديمة تحطيمًا كاملاً . ذلك لأنه مهما اختلفت إتجاهات الفن الحديث وتعددت مظاهره ، فإن هناك عاملاً مشتركاً لم يهمل فيه قط . ألا وهو إهمال المذهب الطبيعى ورفض الحقيقة الخارجية رفضاً باتاً^(١) .

ويجب أن نعترب بأن مثل هذا الإتجاه المحدد الواضح لا بد أن يكون إستجابة لضرورات العصر ، وإلا فكيف يمكن تفسير أن كل المحركات الفنية فى عصرنا تتجه نحو فن تكون الأشياء فيه نقط بدء تتحول إلى عناصر مجردة .

بيد أنه يجدر بنا أن نعود إلى دراسة الموقف الفنى فى آخر القرن التاسع عشر . فقد رأينا إحدى المدارس تتخذ من أبحاث سيزان نقطة بدء وتحاول جاهدة أن تصل إلى الشكل الخالص . وقد كان السطح التصويرى هو الشئ الأساسى لديها ، أما القيم الشكلية فتوجد وفقاً لذلك السطح . وقد حاولت جماعة أخرى من الفنانين الشبان الذين يميلون إلى مذهب فان جوخ Van Gogh أن تنهض بالتصوير من ناحيته الروحية ، أدخلت فيه الأبحاث النفسية وتحليل النفس والأبحاث الدينية بل والسياسية .

وهكذا اتصل الفن بعوامل خارجة عن نطاق الفن وأخذ يعبر عنها ، وإستبدل بعالم المظاهر عالم النفس وعالم الإنسانية ، وحاول أن يجد فى النفس الإنسانية مايربطها بالجماعة البشرية ؛ وهكذا يعود الفن إلى منابع الإلهام الأولى . وإذا كانت الآلام الغامضة لدى الإنسان الأولى قد خلقت الفن حين أبرزت الرؤى الداخلية والظلام الداخلى الكامن فى أعماق النفس البشرية دون وعى من الفنان ، فإن الفنان الحديث سينطوى على نفسه ، وحين ينظر فى حنايا ضميره فإنه يعود إلى نفس منابع الأولى الغامضة . وتحليل عقله الكامن وأحلامه وأفعاله غير الإرادية ونواحي نشاطه المتعددة تكشف له عالماً مجهولاً لم يكتشف بعد .

فالمذاهب الحديثة كالمذهب التعبيرى والسريالية والاورفية Orphisme ترمى كلها إلى غرض واحد - وإن اختلفت طرائقها - ذلك هو التعبير عن العواطف ، والسير مع الملهمات دون إخضاعها لأى إشراف ، وتصوير الأحلام التى تكشف عن رغبات ومخاوف غامضة .

(١) الازمة الراهنة فى الفن . مصدر سابق .



مارك شاجال . ١٩٥١ .

فليس الأمر إذن في الفن الحديث أمر تصوير العالم الخارجى وتملق الحواس وإمتاع الأعصاب . والتصوير الحديث في المذهبين التعبيري والسرئالي هو بحث مؤلم عن سر الحياة وسر الإنسان .

وإذا تركنا القرن التاسع عشر ودخلنا الربع الأول من القرن العشرين نجد أن الأكثر وضوحا هي العلاقة بين السريالية وأعمال " هنرى روسو " و " شاجال " و " جيورجيو دى كيريكو " .. الذين خلقوا عوالمهم الخاصة والقلقة ..
ف " روسو " Rousseau " (١) يصنف عادة كفنسان ساذج Naive وتمتزج في أعماله الذاكرة بالتخيل ، واختار لها حقولا سيطرت عليها السريالية فيما بعد ...

(١) هنرى روسو مصور ورسام وكاتب فرنسى ولد عام ١٨٤٤ ومات عام ١٩١٠ . لم يتعلم الرسم بشكل أكاديمى . ورغم انه يتجاوز الفنان البدائى او الفطرى ، فانه يمكن أن يطلق عليه " القديس الشفيع " للمصورين التلقائيين لما تميزت به رؤاه من صدق ونظرة من طرافة . (انظر د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ص ٤٠٨) .

مارك شاجال (١) (Marc Chagall) أقام في باريس ٥ سنوات من ١٩١٠ - ١٩١٤ تعرف خلالها على الحركات الطليعية فيها وعلى سريالي المستقبل .. في لوحاته جو ساذج طفولي يخلقه أسلوبه في رسم الأشخاص القريب من الأسلوب الساذج Naive وألوانه الفاقعة الزاهية - بنفسجي - أزرق - أخضر - وخياله الطفولي أيضا في إختلاط الكائنات والأشكال (شخص يقف على الماء او حيوان يجرى بين السحب مثلا) وهو في كثير من لوحاته يعتمد في الموضوع على ذكريات طفولته بالفعل .

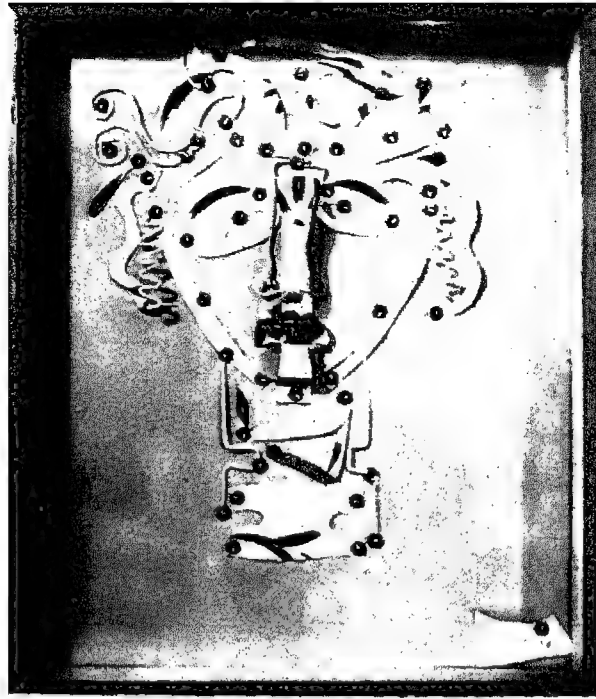
وفي لوحات أخرى طبق أسلوبه المميز على موضوعات مستمدة من حياة الريف الروسى والحياة الشعبية هناك بما فيها من حكايات وأساطير .. ولا يمكن إغفال المسحة الشاعرية التي تلف أعماله .. وقد عاد الى فرنسا عام ١٩٤٧ ليستقر فيها . وكان قد أقام فيها أيضا بضعة سنوات بدءا من عام ١٩٢٢ . وقد اتهم شاجال السرياليين بأنهم يملكون نظرة أدبية في معالجة قضايا التصوير ، وهى نفس التهمة التي وجهت الى شاجال فدافع عن نفسه بأنه خلق وحدة لا تنفصم بين الشعر والتصوير .

" دى كيريكو " (٢) الذى وصل إلى باريس عام ١٩١١ أنتج بين عامي ١٩١٢-١٩١٥ بعضا من أغرب وأكثر الرسوم قلقا في تاريخ الفن .. هناك ساعات تقف بكسل شديد .. وأشخاص مبهمين .. دخان قطار يسير .. ظل لطفل يجرى .. واضاءة مسرحية .. لا نستطيع الهرب من رعب هذه اللوحات بتصور عدم واقعيته .. وقد رسم دى كيريكو كثيرا من لوحاته من مدن شمال ايطاليا حيث استمد منها نوعا من الضوء ونوعا خاصا من خلود حزين .

وخلال الحرب العالمية الأولى قابل المستقبلى كارلو كارا Carlo Carrà وطورا معا الأسلوب المعروف بتصوير ما وراء الطبيعة " ميتافيزيقى " وقد ألهمت رسوم فترته الأولى في باريس على الأخص كلا من ماجريت وتانجى وارنست . الا ان دى كيريكو تراجع بنهاية الحرب العالمية الأولى عن أعماله السابقة وعاد فسى رحلة عاطفية من خلال فن " رافائيل الهادئ " ليتجول خلال التاريخ بدءا من القياصرة الرومان ، ومكرسا نفسه لدراسة أساليب رواد عصر النهضة في إطار تزيينى .. وكان من نتائج هذا التحول أن أطلق

(١) شاجال مصور ورسام ونحات فرنسى من أصل روسى ولد عام ١٨٧٧ في فيتبسل بغرب روسيا ومات عام ١٩٨٥ .

(٢) جورجيو دى كيريكو Giorgio De Chirico مصور وكاتب ايطالى ولد عام ١٨٨٨ ومات عام ١٩٧٨ .

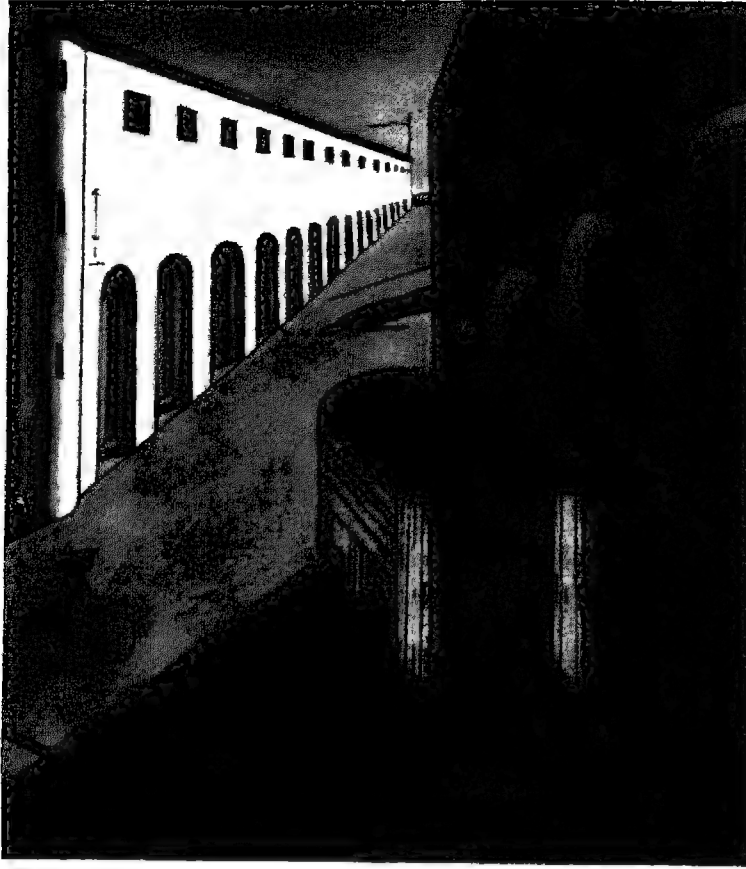


«رأس بدباييس رسم» عمل فنى للأديب جون كوكتو . كولاج . ١٩٢٠

عليه بريتون : الجبان والغشاش .. وكتب رايمون كينو Raymond Queneau في مجلة الثورة السريالية عام ١٩٢٨ يقسّم عمله الى مرحلتين : الأولى والسيئة .. وعندما أقيم معرضاً لأعماله الأخيرة في جاليري ليونس روز نبرج Leonce Rosenberg في أوائل نفس العام أقام السرياليون في نفس العام معرضاً لرسومه الأولى كاحتجاج على المعرض الآخر . وعرضوا في نافذة الجاليري نموذجاً من البلاستر لبرج بيزا المائل محاطاً بأحصنة مطاطية قليلة وأثاث بجوار لوحة كتب عليها " هنا يرقد جيورجيو دى كيريكو " ..

ويذكر هنا في قصة الصراع بين السريالية ومعارضيتها موقف جون كوكتو الذى تصدى للدفاع عن دى كيريكو وكتب مقالة عنه بعنوان " السر الدنيوى Le Mystère Laïc " حاول فيها تفنيد آراء بريتون تماماً والسخرية من فرويد ، وأطرى بسخاء على لوحات دى كيريكو الأخيرة . وانتهاز الفرصة فهاجم الفنانين الذين " إستحضروا أسرار اللاوعى " .

على كل حال لقد أعد دى كيريكو الساحة لاستقبال كل ماتلى ذلك من مظاهر التعبير



« غموض وكآبة شارع » لوحة للفنان جورجيو دى كيريكو عام ١٩١٤ .

عن قوى العقل الباطن ، فهو الذى أنار الطريق ووضع تصورا لمنظورات ذلك العالم المسرحى العجيب الخيالى ورسم آفاقه - تلك الآفاق البعيدة " المفعمة بالمغامرات " والتي أولع بها السيرياليون أيما ولع .

إستمد الفنان إلهامه من المشاهد المخمورة التى إصطدم بها فى مدينة تورينو Turin حيث الأروقة المقنطرة وقد ألفت بظلالها فى خيلاء وتكبر ، وحيث الميادين الترابية اللون وقد سكنتها التماثيل ذات الأوضاع الحزينة ، وحيث السماوات الحاملة ذات الاطوار الغريبة وقد أتت متأخرة عن موعدها فى أمسيات فصل الخريف مما بعث فى نفس الفنان شعورا بالاغتراب عن الذات كان من أثره أن جعل من طفولة الفنان ضربا من ضروب التجوال فى عالم إغريقى جديد .

كان والد دى كيريكو مهندساً بالسكك الحديدية وهو الذى أشرف على إقامة إمتداد لخطوط السكك الحديدية على طول ساحل البحر بدءاً من فولوس Volos فى تيسالى -Thes-saly حيث ولد دى كيريكو " نهاية بضواحي المدينة . ومازال هذا الخط قائماً حتى يومنا هذا .

وكما يقول فيرنر هيلفيج فى " ديكريكو ، رسومات ميتافيزيقية " Werner Helwig Dechirico, Metaphysical Paintings فإن " كل من إستعملوا هذا الخط يعرفون ما به من سحر ذو طراز عتيق بعرباته المفتوحة للريح وقاطرته التى تعصف وتنفث الدخان بشكل صاخب وعنيف " ولقد ظهرت كل هذه التفاصيل فى أعمال دى كيريكو المرة تلو المرة، حتى أن بيكاسو فى يوم ما قال عنه أنه " رسام محطات السكك الحديدية " (١).

وتحمل لوحات دى كيريكو أسماء مثل " أحزان الرحيل " Melancholy of Departure " و " الرحلة المحفوفة بالقلق " "The Anxious Journey" و " رحلة بلا نهاية " "Endlaess Voyage" وتفوح من رسومات ديكريكو رائحة السفر والترحال وفيها نجد الكثير من السمات الغالبة للسفر والتجوال كالساعات والسفن والأرصعة والأعلام والشارات وخرائط لقارات وهمية من وحى الخيال وقد رسمت عليها بالنقط خطوط لسير الرحلات البحرية ، إنها ، على حد قول مارسيل جان Marcel Jean ، " رحلة غريبة لا حركة فيها " وفى حقيقة الأمر فإن البحر لا يظهر أبداً فى أعمال دى كيريكو، ولكن المرء دائماً ما يشعر بوجوده على مرمى حجر فيكاد أن يستنشق تلك الرائحة المميزة للموانئ والمراسى وقد حملتها رياح الخريف التى تصفر فى المدينة فى الامسيات الحزينة ، بل إن الجدران الداخلية للمبانى عنده تبدو مكسوة بالشرائح الخشبية كما لو كانت الواح من خشب إحدى السفن . أما الشوارع والمبانى فترتفع عالياً فى زوايا مجنونة كتلك التى تتخذها المركب فى إنحنائها وهى تغطس وسط أمواج البحر العالية .

أما عن تأثير الدادا فمن المعروف أن عدداً من الفنانين السرياليين الاوائل شاركوا الدادية أولاً وفيها بدأوا مغامراتهم الجريئة .. فقبل إعلان الدادا رسمياً عام ١٩١٦ من زيورخ كان دى شامب ومان راي وبيكابيا عام ١٩١٤ فى نيويورك يبتكرون " الدادا " أيضاً دون أن يجدوا إسمها .. تلك التى كانت " ضد ميكانيكية العالم " كما قال جون آرب..

(1) A . W . Rossabi . Max Ernst, Edited By David Lavid Larkin . Ballantine Books, New York, 1975.



مارسيل دو شامب عام ١٩٥٨.

والذى يقول أيضا : " كانت ليالينا الإفريقية ببساطة إحتجاج ضد عقلانية العالم . أعمالى من الجواش والنحت البارز كانت محاولة لتعليم إنسان ما قد نساه : أن يحلم وعيناه مفتوحتان . نحن أعلننا أن أى شىء يفعله الإنسان هو فن .. الأرض الكبيرة فن .. العنديل فنان كبير .. الخ " (١) هكذا تبدو خميرة الرؤية التشكيلية السريالية لدى بعض من روادها .. وقد تابعنا فى الفصل الأول على الأخص رحلة الفنانين التشكيليين من الدادا إلى السريالية . إلا أننا هنا نحاول أن نبرز الجوانب الخاصة بالفن التشكيلى فى هذه العلاقة .. فقد كان لدى جميع الفنانين السرياليين نفس الخلفية النظرية أو فهم لها على الأقل .. وذلك الحس الشديد بالثورة .. وتلك الجرأة على تنفيذها بوسائلهم ورؤاهم المتنوعة .

مارسيل دى شامب مثلا أرسل عام ١٩١٩ لأخته فى باريس " العمل الجاهز غير المرضى " .. مع بعض التعليمات بشأنه : أى أن يتدلى كتاب فى علم الهندسة مفتوحا من أركانه الأربعة من شرفة اخته فى شارع كوندامين La Condamine . وبواسطة المؤثرات الجوية تجعدت وبهتت بديهياته ورسومه البيانية :

(١) مقالات لأرب طبعت بمقدمة كتبها جيمس تراك سوبى فى نيويورك عام ١٩٥٨ بالإضافة الى مقالات لآخرين ..

ودى شامب هو الذى أضاف شاربا على لوحة الموناليزا فى مرحلته الدادية .. وهو الذى عرض عام ١٩١٤ حامل قوارير معدنى إشتراه من الشارع ووقع عليه بإسمه كعمل فنى له .. وكل أهمية الاشياء الجاهزة التى عرضها الداديون هى فى إدراك مفهوم الفنان فى اختيار وعرض شىء جاهز الصنع .. وقد قامت التكعيبية بإستخدام خامات جاهزة فى أعمالها بقصد إستغلال خواصها التشكيلية أو الزخرفية .

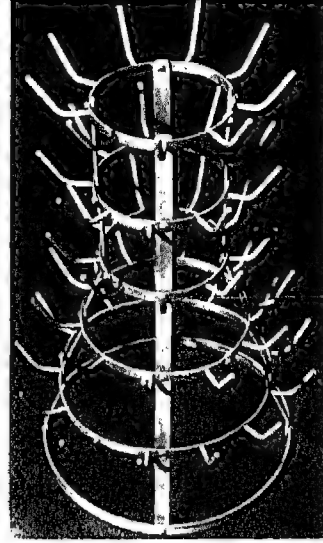
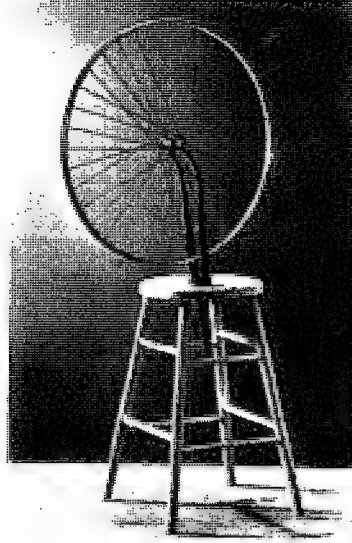
كما طور دى شامب وبيكابيا فى نيويورك أثناء الحرب نمط الرسوم الالية الخادعة أو الوهمية Pseudo- Mechanical Diagrams من خلال التعبير عن الوظائف والرغبات والإحباطات الجنسية . هذه الاستقصاءات للغرائز فى صراعها مع التقاليد جعلت رسوماتهم شفرات نفسية هامة بالنسبة للتحليل النفسى الفرويدى .. رغم أنه عندما عرض بيكابيا منها فى صالون الخريف عام ١٩١٩ أثار سخط أعضائه ، وعارضوها تماما واستبعدوها من التحكيم .. أحدهم " ديفالير " Desvallieres - الذى عرض صورا دينية - سأل بيكابيا : ماذا فعلت خلال الحرب ؟ فأجابه الأخير : " كنت أثقب الجحيم " (١) . هذا بينما استمر آرب على مدار مشواره الفنى يقدم أعمالا ذات بعدين وقد إستقر فى روعه أن هذه الاعمال " تتبع قانون الصدفة " إلا أنه مع مرور الوقت بدأ يميل تدريجيا نحو فن النحت ذى الأبعاد الثلاثة .

ويقول هربرت ريد " ولعل آرب هو أكثر السرياليين سريالية ذلك أن أعماله تنم عن تغيرات جوهرية فى المادة بفعل التصارييف الخفية للقوى الطبيعية : فالماء يجعل الحجر سطحا أملسا ، والرياح تكسد الثلج وتصوغه على الشكل الذى يحلو لها ، بينما تنتفخ ثمرة الكمثرى فتبلغ قمة إكتمالها ، والشيء ذاته يحدث مع البلور . وهكذا نرى النسق الذى سار عليه آرب فى اختراعه لمخلوقاته المكتملة : فالفن على حد تعبيره هو الثمرة التى ولدت من أعماق لاوعى الإنسان (٢) .

يرى كثير من النقاد أن " سريالى المستقبل " لم ينتجوا فى مرحلتهم الدادية فنا ذو شأن كبير .. فقد كان تأثير الدادية الأساسى ثقافى / إجتماعى - لهن التقاليد الإجتماعية والفنية السائدة وتبنى شعار باكونين الفوضوى " تخريب هو أيضا إبداع " .. ويقول الناقد الكبير هربرت ريد عن إنتاج الداذا : " إن بعض هذه الأعمال تبدو لنا اليوم غارقة فى العادية ولكن لاينبغى نسيان أنه تم فعل ذلك لتحطيم جميع المحاذير فى الفن ولتحرير التصور

(1) Malcolm Haslam . op. P 47.

(2) H. Read, Aconcise history of modern painting, P 140



من أعمال مارسيل دو شامب الجاهزة:
إلى اليمين : حمامة زجاجات . ١٩١٥ . وإلى اليسار : عجلة دراجة . ١٩١٣ .

البصري بشكل تام " (١) . يوضح ريد أن السريالية تميزت عن الدادية " بما حظيت به من منسق ذكي وذى نفوذ وتأثير عميقين . فالواقع أن بريتون كان يرفض دائما أن يطلق عليه أحد لقب الزعيم وله العذر في ذلك ، فإن فكرة الزعامة في حد ذاتها لاتتفق في شيء مع مادعت اليه السريالية من حرية الفكر والعمل " (٢)

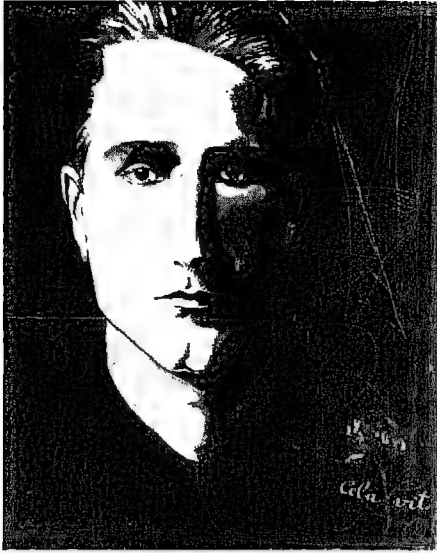
إلا أن هذا لم يمنع ناقد آخر من القول أنه : " بدون الدادية فإن فن ارنست ودالي وميرو وأرب يكون غير وارد تاريخيا .. فالدادا ولدت في أزمت الحرب العالمية الأولى ، إجمعت في باريس مثل " قوارب نجاة " . لقد كانت سلاحا لقوة رائعة " (٣)

بعد أن استنفذت المعارك بين بريتون وتزارا طاقتها وخفت صوت الدادا حتى إنتهى وارتفع صوت السريالية وتبلور بمن انضم من الفنانين والادباء إلى بريتون.. أخذت السريالية في الفن التشكيلي تتضح وتتأكد من خلال البحث النظري والإبداع الفني.. معارض كثيرة للفنانين السرياليين بعد إعلان بيان السريالية الأول .. وجاء نشر كتاب

(1) H . Read. IBID.P.120

(2)Herbert Read. Op. Cit. P 129 - 130

(3) J.P. Hodin. Modern art and the Modern Mind. LeveLand and London 1972. P47



إلى اليسار : صورة شخصية لما رسيل دوشامب رسمها مان راي عام ١٩٢٣ .

إلى اليمين : صورة شخصية لتريستان تزارا رسمها هانز بللمر عام ١٩٥٤ .

بريتون " السريالية والتصوير " في فبراير ١٩٢٨ ، أول محاولة نظرية متكاملة في هذا المجال .. فقد تضمن الكتاب مقالات عن بيكاسو وبراك وميرو ودي كيريكو وماكس ارنست ومان راي واندريه ماسون نشرها من قبل في " مجلة الثورة السريالية " بالإضافة إلى مقالات أخرى عن جون آرب وايف تانجى .. وعرف بريتون التصوير السريالي بأنه " الذي يربك المشاهد ، ويحرض إستجابته من عين الوعي " (١) .

منذ ولادة السريالية أخذت شكل الظاهرة العالمية ووجدت تجاوبا وإنتشارا من الفنانين والادباء الشباب وبخاصة في اوربا ، فكان ماكس ارنست الالماني أول فنان أجنبي يدخل فيها .. ثم توالى الأعضاء : من اسبانيا خوان ميرو ولحقه سلفادور دالى ، وفي بلجيكا شقت طريقها خلال العشرينات وكسبت رينيه ماجريت . بل حينما بدأ الفعل السياسى للحركة في خلال سنوات الحرب العالمية الثانية إزدهر الجانب الفنى أكثر فكان أول من دخلها من الإنجليز رولاند بينروز Roland Penrose ودافيد جاسكوين-David Gas coyne. وشكلا نواة جماعة سريالية في لندن نمت خلال الثلاثينات ، ضمت المصور بيورا

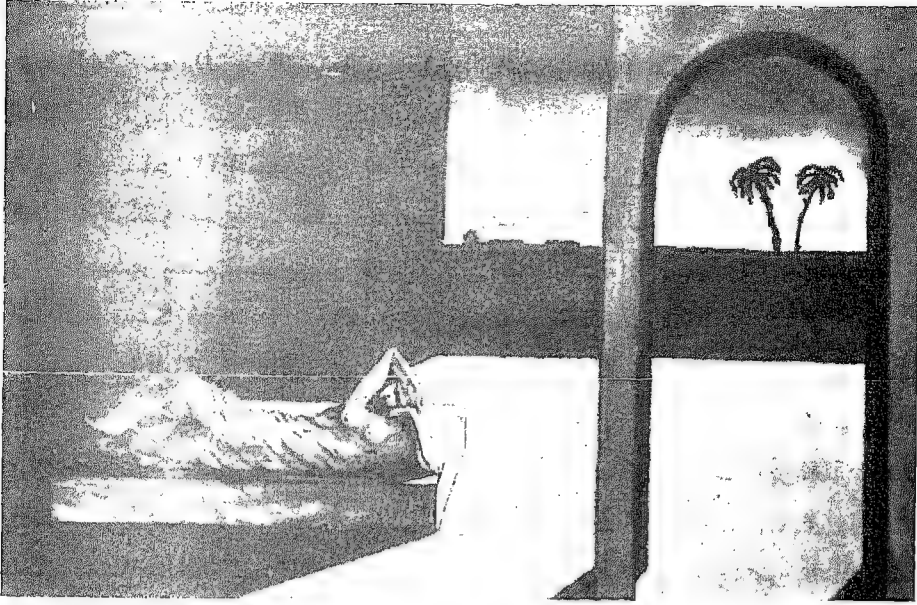
(1) André Breton . Le Surrealism et la Peinture . N. R. F. Paris.

Burra والكاتب والمخرج السينمائي هيمفري جانينجز Humphrey Jannings والمصور ادوارد جيمس . بل أتى من جزر الكاناري إلى باريس اوسكار دومينجيز Dominguez الذى طور عام ١٩٣٥ أسلوب ال "ديكالكومانيا Decalcomanias " وهو أسلوب لنقل الصور والرسوم من ورق معد خصيصا لذلك إلى خامات أخرى كالزجاج والخشب .. وكان اوسكار يضع سطح ورقة فوق أخرى مغطاة بالجواش وعن طريق الضغط بين السطحين تتشكل أشكال غريبة وهو تطبيق آخر للصدفة الموضوعية .

ومن استراليا أتى " ولفجانج بالين Wolfgang Paalen الذى خلق صورا من تأثير وكانت هذه الطبعة الأولى مزودة بصور عديدة لأعمال فنية . ثم ظهرت طبعة أخرى عام ١٩٤٦ ، ومزودة بملحق عن « مكونات ومنظورات السريالية الفنية » . ثم ظهر نفس الكتاب فى طبعتين أخريتين عام ١٩٦٥ عن دارى نشر "Brentano's" و "Gallimard" فى باريس. دخان الشمع على الورق .. ومن برلين أتى إلى باريس عام ١٩٣٦ هانز بللمر Hans Bell-mar ليلتحق بالسريالية وأحضر معه كتاب صور فوتوغرافية لدمى صورها بحيث أن أطرافها وتعبيراتها تستدعى إثارة جنسية إستحواذية تذكيرية .. وهكذا حاول كل فنان يدخل السريالية أن يضيف إليها أساليب جديدة وأن يوسع من دائرة مخيلتها ونشاطها ..

من هنا يمكن القول أن السرياليين لم يبتدعوا وسيلة أو أسلوبا (تكنيك) واحدا كما فعل التكعيبيون أو البنائيون مثلا .. حيث نجد فى التكعيبية الإصرار على رسم الشكل بخطوط هندسية تحلله .. بالطبع وراء أى مدرسة فنية خلفية نظرية .. ولكن السرياليين كانت تجمعهم هذه الخلفية فقط .. وتفرق بينهم الأساليب والوسائل .. فسلفادور دالى مثلا سريالى بأسلوب قريب من التجريد وماكس ارنست مختلف عنهما .. وهكذا .. فالهدف الأساسى هو التنفيذ داخل اللاوعى والتعبير عن كل الخلفية النظرية للسريالية التى أوضحناها من قبل . أو كما حددها ماكس ارنست : " ليس الحصول على منفذ لما تحت الوعى وتلوين مضمونه بطريقة وصفية أو واقعية بل ليس حتى الحصول على عناصر مختلفة لللاوعى أو بناء عالم خيالى من هذه العناصر ، إن الهدف هو إزالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الوعى واللاوعى - بين العالمين الداخلى والخارجى - وخلق واقع متفوق ، تكون فيه العناصر الواقعية واللاواقعية والتأمل والعمل والوعى واللاوعى متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة ..(١) .

(1) Malcolm Haslam . op. Cit. p83



« جزء العراف » لوحة للفنان جورجيو دي كيريكو . ١٩١٢ . متحف الفن . فلادلفيا .

وهذا يؤكد هيربرت ريد عندما يقول : " على الرغم من التعريفات المحددة التي وضعها بريتون للحركة وعلى الرغم مما أصدرته الحركة من بيانات (مانيفستو) وبرامج متعددة والتي تهدف كلها إلى لم الشمل تحت راية واحدة ، أقول أنه على الرغم من كل هذا فإن السريالية - مثلها في ذلك مثل كل ماناقشناه آنفا من صور الحركة الحديثة - لم تمثل في حقيقتها سوى تجمعاً لفنانين من ذوى الأهواء المتقلبة والذين يحاول كل فرد فيهم أن يختط لنفسه خطاً مستقلاً . وفي واقع الأمر فلقد كان عند السرياليين دائماً إتجاهين مختلفين ومتناقضين . أولهما تمتد جذوره إلى الحركة الدادية وذو أهداف وتوجهات عدمية ، إذ اتخذ أنصار هذا الاتجاه موقفاً معادياً لكل المفاهيم التقليدية من " الفنون الجميلة " ولكل التقسيمات الجمالية الخالصة . أما الاتجاه الثاني فعلى الرغم من أصالته الأكيدة وبعده عن أى زيف أو تقليد إلا أنه في جوهره قد ظل محكوماً بالمعايير النقدية الجمالية . وهكذا فسوف نلاحظ أن بعض الفنانين السرياليين قد أخذوا ينتقلون في حيرة بين هذين الإتجاهين .

فإذا نظرنا إلى الإتجاه الأول باعتباره إستكمالاً طبيعياً للحركة الدادية دون وقوع أى تغيير مفاجئ ، فإن حلقة الوصل ستتمثل على أفضل وجه في شخص مارسيل دو شامب Marcel Duchamp والذي كتب عنه بريتون في عام ١٩٢٢ قائلاً (لقد كان لنا في شخصه - والذي ما برح يمثل واحة ظليلة يلجأ إليها كل الذين يواصلون رحلة بحثهم - نقطة

التقاء نتجمع وملتف حولها كي نواصل كفاحنا من أجل تحرير الوعي الحديث من ذلك الهوس اللعين بالعادات الراسخة وهو الشيء الذى مافتئنا نستنكره ونرفضه (وهو في موضع آخر يضيف قائلاً (إن الشيء الذى يمثل سر قوة مارسيل دو شامب والذى شارك في إنقاذه من الكثير من المواقف الخطرة، ليرجع في المقام الأول إلى ما يمكنه من إزدرء لأى مقدمات جدلية. الأمر الذى مابرح يثير الدهشة في نفوس غيره ممن يقلون عنه موهبة وتوهجا) ، على أن الإتجاهين السابق ذكرهما يمكن إعتبارهما مقدمتان جدليتان على نحو مامن حيث إتصالهما إما إيجابا أو سلبا بمفهوم معين عن ماهية العمل الفنى ، أما دوشامب فلقد رفض رفضا قاطعا أن تكون له أية مفاهيم مسبقة ، ومن ثم فإنه لم يجد غضاضة في أن يأخذ بعض القطع الفنية المصنعة آليا فيوقع عليها بإسمه ثم يعرضها - فعملية الإختيار في حد ذاتها تعبير عن موقفه الشخصى .

وكان دوشامب في ذلك الوقت قد حرر نفسه سريعا من تعاليم المدرسة التكعيبية والمدرسة المستقبلية وإن تركت الأخيرة بعض آثارها عليه . ويعلق بريتون على ذلك بقوله (إنه لمن المناسب عند الحديث عما تلى المدرسة المستقبلية أن ننتظر فترة إنتقالية ذات إستقلال نسبي وذات طبيعة آلية (دوشامب وبيكابيا Picabia) ولقد جاءت هذه الفترة كنتيجة لتوحد الإنسان مع الآلة مع سبق الإصرار والترصد) .

غير أن " آلية " دوشامب وبيكابيا لم تكن نابعة عن إقتناع بالمقاييس الجمالية التى فرضتها الآلة (كما ظهر في أعمال البنائين فيما بعد) بل كانت ثورة على الاخلاقيات التى ظهرت في عصر الآلة وضد القيم الإنسانية التى في مرتبة أدنى من قيم الآلة ، لذا فإن الآلات في أعمال دوشامب وبيكابيا ليست سوى رسومات كاريكاتورية وقحة .

أما " الإزدرء للمقدمات الجدلية " فلقد تضمن إزدرء للتصنيف الجمالى في حد ذاته ، ذلك أن التأكيد على أى قيمة للعمل الفنى تمثل مقدمة جدلية في نظر دوشامب . ولقد تميزت كثير من المظاهر اللاحقة للحركة بذلك العداء المحكم للقيم الجمالية .

وامتد استعمال " الكولاج " بحيث أصبح يتضمن أى تجميع للأشياء المتنافرة ، فأخذ كورت شويترز Kurt Schwitters يستعمل محتويات سلة المهملات ومطفاة السجائر في صنع تماثيله ولوحاته ، بينما شرع ماكس ارنست في إبتداع " أشعاره المرئية " مستخدما في ذلك القصاصات المأخوذة من الجرائد والكتب المزودة برسوم من الشرائح المعدنية المنقوشة ، ولم يكتف ارنست بهذا بل إخترع مأسماه " فروتاج Frottage " أى الرسم عن طريق الحك . وهكذا تمكن ارنست من خلال هذا التكنيك من أن يقدم لنا تاريخا

طبيعيًا Histoire Naturelle (باريس ١٩٢١) والذي يحتوى على نباتات وحيوانات من صنع الخيال بالإضافة إلى العديد من الأشكال الأخرى شبه العضوية^(١).
 في نفس الاتجاه ، يورد ج . هودين . تشبيها ظريفا في هذا المجال فيقول : إن السريالية تشبه شجرة لها جذور عميقة في تربة التحليل النفسى ولها جذع متين وأفرع قوية تنمو فاكهة في شكل أعمال فنية مثل أعمال ارنست ودالي وتانجى وماجريت . إلا أن هذا الجذع وبعض الأفرع فقط يمكن اعتبارها فاكهة سريالية طبقا للتحديد الصارم لبريتون .. هذه الأفرع تمثلها أعمال مثل كارزو Carzou وكوتو Coutaud واللوحات المبكرة ل : برورن Brauner وجيرمان اند Germans Ende ولوسيان فرويد في بريطانيا وسافينيوي في إيطاليا .

أما أعمال البلجيكيين إبتداء من ماجريت وديلفو Delvaux فهي تمثل فنا سرياليا خرافيا متأثرا بأعمال بوش Bosch وبيتر هيس Huys^(٢).
 إن هذا الامتداد يذكرنا بأن السريالية هي واحدة من اتجاهات الفن الحديث لها نفس الهاجس الذى يترسب في قاع فنون الأطفال ، والتشويش الذهني Mental's Deranged ، والبدائية الجديدة Neo Primitivism . إذ يمكن اعتبار السريالية بشكل أو بآخر إسترجاع جديد لأشكال الفن المهجورة والبدائية .. من هنا نفهم إصرارها على الإحتفاظ بخلق الدهشة والصدمة ومن هنا نفهم إهتمام السرياليين بالفنون البدائية لدى الهنود الحمر وجزر الاوقيانوس والطواطم^(٣) المكسيكية التى كانوا يعرضونها إلى جوار أعمالهم ويستخدمونها في إنتاجهم ، بالإضافة إلى خلق «طواطمهم» الخاصة ورموزهم خلال تجاربهم الفنية.

وقد أوضحنا من قبل التأثير النظرى لكتابات فرويد على بريتون والسرياليين .. وفي الفن التشكيلي كما في الأدب نلاحظ تأثيرا عمليا ، ليس ترجمة أدبية أو إنشائية لهذه الأفكار ، فمن الظلم للسرياليين أن ندعى عليهم هذا ، ولكنها ساعدتهم على البحث في موضوعاتهم .. في قلقهم .. في حياتهم .. في وسائلهم وأساليبهم الفنية .

(1) H . Read . Op . Cit . P 136 , 137.

(2) J. P . Hodin . OP . Cit.

(٣) طوطم Totem هو حيوان أو نبات أو أى شىء آخر مقدس لدى جماعة أو قبيلة من الشعوب البدائية . يرمز للجماعة ويحميها وتدور حوله طقوسها الدينية وشرائعها ، وبالإضافة إلى الطوطم القبلى ، فكل فرد طوطمه الخاص الذى تربطه به علاقة شخصية وأمر اختياره لنفسه متروك له وحده . وهناك طوطم جنس يجمع الرجال فقط أو النساء فقط . وقد أخذ فرويد مصطلح طوطم ووضع عنه وعن مدلولاته كتابه « الطوطم والمحرم » . (أنظر د . عبد المنعم الحفنى . المعجم الفلسفى . الدار الشرقية . القاهرة ١٩٩٠ . ص ١٨٨) .

يتحدث هيربرت ريد عن السريالية في أكثر من كتاب له على أنها إتجاه أساسي وهام في الفن ترجع في جوهرها الى أصول أدبية . وهو مايتفق فيه معه اندريه ماسون حين قال :
"أنا متعاطف مع السريالية أكثر من كونى سرياليا أو معارضا للسريالية . فالحركة أدبية في جوهرها " .

لكن والاس فالى مؤلف كتاب عصر السريالية يلاحظ أنه حتى عندما أخذ الرسامون السرياليون على عاتقهم مهمة تصوير رسوم لقصائد الشعراء السرياليين، لم يحاولوا أن يصفوا صور القصائد . بل أبدعوا صورا أخرى تساعد في توسيع معنى الصور اللفظية . يمكن أن ندرس هذه الظاهرة في رسوم بيكاسو لماكس جاكوب (كرسى القدس) وفي رسوم ماكس ارنست لكتاب بريتون (القصر ذو النجوم) Chateau étoilé ، ورسوم تانجى لكتاب بيرية (نوم نوم في الحجارة) Dormir, Dormir dans les Pierres كما في صور دالى للوتريامون وفي آثار أخرى كثيرة ^(١) .

يصر ريد على أن تسمية السريالية بالواقعية المتفوقة هي الأكثر دقة ويقول : " لقد كتبت مقدمة كتالوج المعرض السريالى الذى أقيم في لندن عام ١٩٣٦ وفيها أكدت أن مافوق الواقع بشكل عام هو مبدأ رومانتيكى في الفن - واستخدمت كلمة سوبرياليزم " الواقع المتفوق " الإنجليزية في مقابل الأصل الفرنسى سيراليزم . الوضوح الشديد لمصطلح سوبرياليزم كان على عكس الجمهور الذى إحتاج كلمة غريبة وليست مفهومة تماما لشيء غريب وليس مفهوما تماما . وقد إنحنيت لهذه الحاجة . لكنى لا أعتزم التخلى عن كلمة سوبرياليزم " ^(٢) .

هذه الواقعية المتفوقة " تخلق صورا من العناصر الواقعية إلا أنها مبنية من واقع مستقل ، لكن بأية وسيلة يظهر هذا الواقع المستقل ؟ يفترض أنه توجد هناك وسائل للتلقى والإدراك اللاوعى .. إننى استخدم فقط نوعا من النبوءة بغرض وصف سر من أسرار الحياة . لقد توفرت الرغبة في الحركة الفنية الحديثة المعروفة بإسم (الواقعية المتفوقة) التى تتجاوب مع خيالات ماتحت الوعى . وذلك كى نتمكن من تقديم واقعية كينونتها بصورة أكيدة . إن اللاوعى لعب بالتأكيد دوره في فن الماضى ، إلا أن هذا الميل كان غير مرغوب فيه مع تقدم الحضارة وبروز العقلانية بل وكان مقموعا " ^(٣) .

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص ٢٠٥

(2) Surrealism, edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited . London. 1971. p.5

(3) H. Read ; Aconcise History of Modern Painting p. 130

يرى ريد أن السريالية ورثت من الدادية بعض الإحتقار للشكلية "Formalism" والنقائية "Purism" اللتين جاءت بهما المرحلة الأخيرة من الإنطباعية . مما جعل بعض النقاد يسترييون فيها ويشكون بأنهم - أى السرياليون - يستحفون بأهمية الأسلوب في الفن . مناوؤن لأى شكل من أشكال جعل الفن ذهنيا أو فكريا ويرون انه لاضرورة لمثل هذا الفن الذى يهتم بتقديم مظهر معين من الواقع - الضوء والفضاء والكتلة - الذى هو في نظرهم مهمة ميكانيكية صرفة تفقد تماما إلى اللامبالاه الفنية .



صورة فوتوغرافية للفنان بيكاسو التقطها له مان راي عام ١٩٣٢ .

وهناك من يرى أن السريالية كانت رد فعل ضد عقلانية التكعيبية والفن التكعيبى الوظيفى . شعر السرياليون أنه في عالم ما بعد الحرب العالمية ليس كافيا أن يسعى الفنانون إلى إكتشافات شكلية أو أن تُبنى أعمالهم أساسا على المدركات الحسية للعالم من حولهم^(١) . او كما عبر بريتون في كتابه "السريالية والتصوير إن" العمل التشكيلي لكى يستجيب لضرورة المراجعة الكاملة للقيم سوف يلجأ الى نموذج داخلى نقى أو يكف عن الوجود " . نموذج بريتون الداخلى كان بالطبع اللاوعى الإنسانى كما حدده فرويد . ومشكلة الفنان السريالى هى في كيفية الوصول الى اللاوعى وترجمة تداعيات الفكر إلى لغة الفن .

كما يرى أن بيكاسو وميرو خلقا فنا سرياليا أكثر أصالة يأتى أقرب لتحديد بريتون للسريالية " كتلقائية نفسية خالصة " ، بإستخدامها أساليب إرتجالية وتتابع تصوراتها من الفرشاة إلى قماش اللوحة . وهنا تعتبر لوحة بيكاسو " ثلاث راقصات " التى رسمها عام ١٩٢٥ العمل الكبير الأول لهذا النوع من التصوير ، الذى يمثل أيضا بشكل رئيسى اندريه ماسون وروبرتوماتا..

(1) Dictionary of Twentieth century art . Phaidon Press Limited. London. 1975.

بينما ترى أليس ليبارد مؤلفة كتاب Surrealists on art أن الصورة السريالية بشكل عام هي ثلاثة دجيز مصروفة عن بيئة مألوفة . هذه الصورة يمكن إدراكها على مستويات مختلفة : مستوى أدنى حيث تكون - الصورة - غريبة إلى حد مضحك أو يشع أي فائتازيسا غريبة .. ومستوى أعلى حيث نرى الكثافة التامة لوحداث يمكن تجميعها في صورة واحدة .

كما ترى أن السرياليين استخدموا الكولاج لسبر غور مكونات العقل التحويلي غير العادي . وهذا هو الفرق بين استخدامهم للكولاج واستخدام الدادا أو التكعيبين الذين إكتشفوا هذا النمط من الفن والذي تصفه المؤلفة بأنه نمط " شيزوفريني " فصامى .^(١)

ناقيل ويصنفون يربون أن التصوير السريالي ينقسم إلى نمطين : نمط يسمح فيه للعقل اللاواعي بتوسيع الخطوط والأشكال والألوان عن طريق التنويم المغناطيسى ، وتصبح فيه الصفة أكثر أهمية . ونمط آخر يؤكد الشخصية المتعذر تفسيرها للخبرة الإنسانية بواسطة تالزم أشياء رتيبة مألوفة وغير مألوفة على طريقة تشبه الأحلام . أى تكوين علاقات لا يمكن التنبؤ بها وغير متوقعة . ويمثل النمط الأول فنانون امثال ماكس ارنست وميرو وأرب وساسون . ويمثل النمط الآخر امثال تونجى ودالى وماجريت .^(٢)

هل السرياليين إلى بلقط صوراً فوتوغرافية للحلم ؟ وهل الغرابة مطلوبة لذاتها عند السرياليين ؟ ودل تشتغل المعايير الجمالية في أعمالهم ؟

ثلاثة أسئلة صغتها من ملاحظات - وسوء فهم - الكثيرين عندنا - حول السريالية .. لا يمكن أرسام أن يسجل الحلم على لوحة مثلما يسجل المصور الفوتوغرافي موضوعا .. فالحلم آخر من يمكن تسجيله من التشوش والهذيان والإنفلات عن مجريات الواقع والسوى فكيف يسجله ؟ بدقة ؟ الحلم بالنسبة للسريالي عنصر دافع أو مثير - لإبداعه الفنى وهو يأخذ منه ما يستطيع أن يأخذ في إطار إبداع عمل فنى أو أدبى .. وهو لا يقتصر على ما يأخذه من الحلم الحقيقي - حلم النوم - ولكن حلم النوم مثال للحلم الأكبر .. الحلم السريالي .. والفن هو ليس هروبا من الواقع كما يظن البعض - ولكنه دخول في واقع آخر أو " أدبى " كما يسمي هربرت ريد .. وبالتالي فالفنان السريالي يعتمد علما يخلق فيه أو يخلقه .. أى يحلم به أو " يستحلمه " ..

والثغرة ليست مطلوبة لذاتها عند السرياليين فقد كانت كذلك في الدادية .. وكان هذا من نواحي الاختلاف بين هريتون وتزارا . وهى إن كانت كذلك عند " دالى " فهو متهم

(1) Lucy Lippard. Surrealists on art. Englewood Cliffs. London. 1971.

(2) Naville weston . of. cit.

بها.. والغربة ليست بعيدة عنا .. وليست في حاجة لأن نختلقها .. كان السرياليون يعيشونها - مثل الآخرين - ومثلما نعيشها الآن.. فهي عنصر من عناصر الواقع مثل العبث والفوضى والشذوذ والأسئلة المطلقة بلا إجابات قاطعة مانعة ولغز الحياة والموت و يوم القيامة .. والغريب فعلا هو أن يعيش الإنسان الغربة ويتجاهلها .. وعندما يكتوى نصف سكان العالم بحرب عالمية تتكرر خلال ١٢ سنة يتمتع " س " أو " ص " من الفنانين برسم الطبيعة الصامتة والجمال النائم ورسم بورتريهات للزعماء والسادة .. فهذه هي الغربة عينها ..

إذن .. قل إن السرياليين اتحدوا مع غربة الواقع .. أو قل أنهم حلوا مشكلة الإغتراب الإنسانى على طريقتهم ..

ولم تختلف المعايير الجمالية من أعمال السرياليين .. فالمعايير الجمالية ليست ثابتة خالدة .. بل تتغير باستمرار ويصفونها بالنسبية .. وكل ثورة أو حتى تمرد فنى كان من أهدافه إحداث تغيير في المعايير الجمالية .. وهذه قصة الفن على مر العصور أو عبر التاريخ .. رغم أن الثورة الأشد ملاحظة في هذا المجال بدأت مع التأثيرية وشهدت إنقلابات عنيفة - في نفس الخط - فيما بعد .. بحيث أصبح المعيار الجمالى الأكثر إنتشارا الآن هو أن كل عمل فنى يخلق معايير الجمالية من داخله .. ويمكننا أن نعبر عن المعيار الجمالى بالقانون ، الذى هو أحيانا واضح ملموس وأحيانا غير ملموس .. إن كل لوحة لها قانونها الخاص ، مثلما يقال نفس الشيء في أشكال الأدب المعاصر .. ونفس المعنى في " النظام " .. وهو المعيار الجمالى الذى لم يتغير ولم يتبدل عبر التاريخ .. فلكل عمل فنى نظامه الخاص .. حتى في الإتجاهات الأكثر حداثة والتي يجمعها مصطلح الطليعية - والتي هى سلبية الدادية .. ورغم التفسيرات والشروح النظرية التى يرافقك بها المدافعون في معارضها .. فكل عمل في هذه الاتجاهات له نظامه الخاص .. الذى خلقه هو .. والذى لا يتقيد أو يسير على نمط نظام آخر مثلما الوضع عند الاكاديميين والكلاسيكيين والتأثيريين والتكعيبيين .. ولا شك أن التجريد الحديث هو " أستاذ " في الأنظمة الخاصة . أى .. في هذا المفهوم الحديث للنظام في الفن .

فالصدفة والتلقائية وغيرها من الإستنادات السريالية لكل منها نظامها أو قانونها . فعندما شرع هانز آر ب - على سبيل المثال - عام ١٩٣٦ في عمل كولاجات - قص ولصق وتلوين - أسماها " مربعات مرتبة وفقا لقانون الصدفة " و " أشياء تم ترتيبها وفقا لقانون الصدفة " ، لايمك المرء أمامها سوى الإعتقاد - كما يقول هربيرت ريد - أن

قانون الصدفة هذا هو نفسه قانون الجمال .
 إذ نجد منذ البداية أن هذه الأعمال على درجة
 فائقة من الحساسية التشكيلية . وفي محاولة
 لتفسير هذا التناقض يشير بريتون إلى وجود
 علاقة طبيعية ومتأصلة بين الصدفة من
 ناحية والوحدة الإيقاعية من ناحية أخرى .
 ويضيف بريتون :



اندريه ماسون عام ١٩٥٨ .

" كما هو معلوم لدينا فإن الأبحاث
 السيكلوجية الحديثة تميل إلى المقارنة بين
 بنية عش الطائر وبداية اللحن الموسيقي الذي
 يتصاعد حتى يصل إلى خاتمة مميزة على نحو
 ما.. وفي اعتقادي أن الآلية في الكتابة والرسم
 تمثل أسلوب التعبير الأوحى الذي يقدم
 إشباعاً كاملاً للعين وللأذن عن طريق ما تقدمه من وحدة إيقاعية بحيث لا يقل وضوحها في
 لوحة أو نص آلى عنها في اللحن الموسيقي أو عش الطائر " .
 إن العناصر السابقة بالإضافة إلى باقى عناصر الخلفية النظرية للسريالية ، تجمع بين
 السرياليين ، لكن كل واحد منهم يراها بعينه وبذاته وبموهبته وقدراته.. الخ ..
 فهى عند ميرو تأخذ ميلاً للتجريد . الخط يلعب دوراً أساسياً في اللوحة .. والتي هى
 أولاً تقاطعات وتكوينات خطية بارزة .. ثم هى ثانياً ألوان ناسجة لعالمه تملأ المساحات بين
 الخطوط : زاهية - صافية - فى الأغلب - أزرق وأبيض وبنى .. وينتج عن زواجهما - الخط
 واللون - رموز تشبه رموز الأحجية والسحر والرموز " البكتروجرافية " .. أشكال
 طيور خفيفة رقيقة مرحة .. عالم طفولى ممتلئ بالدعابة وجو شعبى أشاره بول كلى
 وكاندنسكى . هذه هى سريالية ميرو وهذه هى أحلامه وغرابته ومعايير الجمالية ..
 اندريه ماسون فنان متفرد مدهش ومبتكر . تأثيره الأقوى أتى من خلال تصويره
 لنصوصه الفلسفية على العكس من ميرو مثلاً .. ماسون فنان ميتافيزيقى ويجد كثيرون
 صعوبة فى التجاوب مع إبداعه . حيث يقيم تحليلات مرنة داخل بناء شبحى . وهو متأثر
 إلى حد ما بالخط النفسى للفن الصينى .

ايف تونجى (١) وصف ذات مرة بأنه مصور الطريق اللبنى Milky Way . إنه يرسم عالما من أحواض لتربية الأحياء المائية الملونة مع إشراق لبنى يعطى الأشكال ظهورا مميزا . وهو أحيانا يميل الى الاسماء المعبرة عن مواقف إنسانية مثل " ضجر " أو " ماما " أو " باب مجروح " .

إن عالم ايف تانجى Yves Tanguy الحافل بالمناظر الطبيعية الرقيقة تحت سطح البحر لهو فى حقيقته تعبير عن ذكريات منقحة من طفولة الفنان فى فينيستر Finistere . وفى هذا الساحل السلتى Celtic الحافل بالمظاهر المأساوية المتوحشة يجد المرء العديد من الآثار الحجرية و المقابر التى ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ ، وفى الأحواض الصخرية ذات المد المنخفض يلحظ المرء آثارا تدل على وجود أنواع منقرضة ومختلفة من المخلوقات ، أما مظاهر الطبيعة فى المكان فليست بأقل غرابة ففى السماء يظهر خط فولاذى فى الأفق ذو لون أزرق مشرب بالرمادية ، وينبعث من المكان عبق الماضى وإساطير تحكى عن المدن الغارقة وأسماك القرش التى إختفت من الوجود على يد مخلوقات شبه آدمية . ولقد كان موطن عائلة تانجى قريبا من مدينة يس Ys والتى غمرتها المياه فى القرن الخامس ، كما يشاع ، حينما عقدت ابنة الملك Gradlon جرادلون اتفاقية حب ومودة مع الشيطان ففتحت بالمفتاح الذهبى بوابات الفيضان التى تحمى المدينة من البحر "

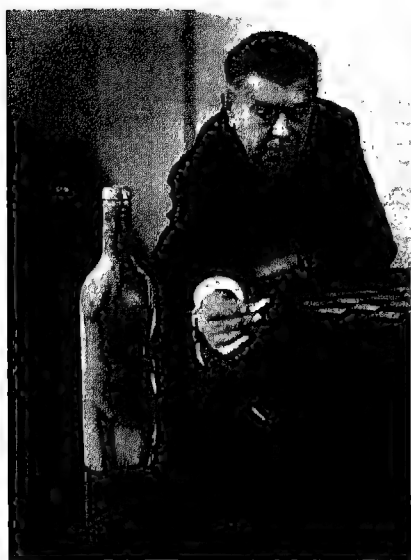
اما ديلفو ، (٢) فهو شاطىء آمن لذات المياه ، عاشقا للأزرق والفضاء الكلاسيكى المقمر، شاعر للموت والشباب وعالم الحلم مع نساء شابابات وهياكل عظمية راقد تحت الفتنة الصامتة لقمر مكتمل . فى لوحاته سحر يجمع الملامح الإنسانية والهندسية ، سؤال لا يمكن الإجابة عليه يبدو طافيا حول هذه الملامح الصامتة .. أحيانا تطفل من عالمنا الواقعى يظهر فى هيئة شخص مرتديا ملابس ، جاكيت مغلقة بأزرار ، قارئا ورقته ، يبدو سائرا فى حياة لا يراها .

(١) ايف تانجى رسام أمريكى من أصل فرنسى ولد فى باريس عام ١٩٠٠ ومات فى ولاية «كونيتيكت» بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٥٥ . بدأ بحارا يجوب العالم . وفى باريس نحو عام ١٩٢٠ تعرف على جاك بريفيير وأعمال ويكريكو فتفرغ للرسم وانضم للجماعة السريالية . وفى عام ١٩٢٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وتزوج الرسامة «كائى ساج» .

(٢) بول ديلفو Paul Delvaux مصور ورسام وحنار بلجيكى . ولد عام ١٨٩٧ . بعد دراسته للعمارة والتصوير بدأ بنمط تأثيرى جديد ثم اظهر علامات تعبيرية ، نحو ١٩٣٥ تأثر بد ويكريكو وماجريت ورسم مناظر طبيعية ذات شخصية جنسية حيث كرر نفس نمط السيدة العارية غالبا وسط ديكور معمارى كلاسيكى جديد . كما عالج بعض الموضوعات الدينية بشكل خيالى .



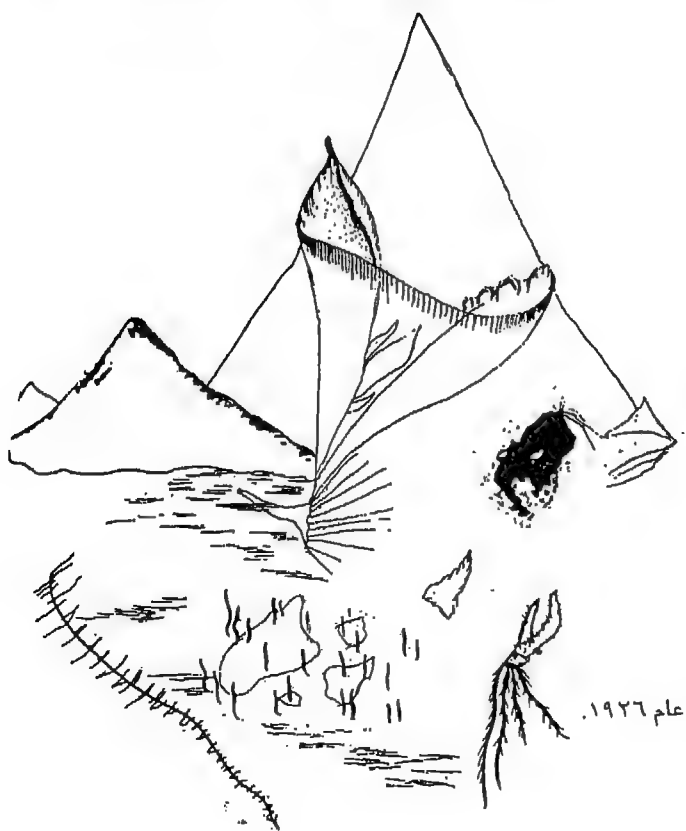
«الدرع» رسم بالقلم الحبر لاندريه ماسون، عام ١٩٢٥.



رېنيه ماجريټ عام ۱۹۶۰.



صورة لايڤ تانجى رسمها مان راي عام ۱۹۳۶.



رسم بريشة ايف تانجى عام ۱۹۳۶.

مع ديلفو ، مثلما مع دى كيريكو ، المنظور مطلق ، سوداوى مثل كلاسيكية انجر Ingers يعبر عن شوق للمثال . وعلى الرغم من كل هذا لا يبدو عالم ديلفو يتفق مع لغز الحياة كما يبدو في جمود الوجوه والفعل المعلق على الملامح . صوره لا تتوجه للفكر ، لكنها تتوجه مباشرة للعواطف وعن طريقها تتغلغل ببطء في لاوعينا . رغم كونها تستند في إلهامها إلى موضوعات أدبية تحولها إلى رؤى مرتفعة بدون تحكم خارج اللاوعى . ويمكن القول أن عناصر اللوحة عند ديلفو : المنظر الطبيعى ، الهندسة الكلاسيكية في الداخليات المهجورة ، الآلات الصامتة ، تثبيت الموت والشباب والجمال – يلفها كلها نسيج من الغناء والحلم .. لقد إستمد بول ديلفو الإلهام من ذكرياته عن الهلال المضىء فوق الشوارع المرصوفة بالحصى في إحدى ضواحي بروكسل ، ومن صوت القطار الحزين وهو يخترق ليل المدينة، من صورة المصباح الأحمر لعربة الحرس وهى تتقهقر مختفية وسط ستار الليل ، من أعمدة التلغراف بأذرعها الفخارية البيضاء اللامعة العازلة للكهرباء ، وتعريشات الأسلاك العلوية المتشابكة بإحكام ، من أصوات القعقة والصرير المنبعثة من وراء أسوار إحدى سباحات تدريب الجنود في منتصف الليل .

مونتاج إلهام كيريكو متفردا في ولعه بالقطارات ، فلقد شاركه ديلفو بالعديد من نماذج القطارات التى رسمها بدقة وعناية شديتين ، ولعل في ذلك كان يشعر بهاجس يخبره أن القطارات ستصبح في يوم من الأيام من قبيل الأشياء التى تعرض في المتاحف يعكف الناس عليها بالدراسة والفحص كعينة غريبة من عصر قديم أكل الدهر عليه وشرب .

مع باكون (١) نفق أمام رجل مجرد من الإحساس بالجلال الإنسانى يعوى بألم مبرح في فراغ الوجود .

الدوائر المتنوعة لهذا الجحيم العدمى مصورة بحماس عصابى ، تظهر عالم يذكركنا بكافكا ، عالم ماسوشى ، مهجور بلا ملجأ أو خلاص أو أمل .. رؤى باكون تعرض ببرود فزع الإنسان الداخلى ، موته البطيء واللانهائى ، جنونه ، خوفه من العزلة . نقول ببرود لأن هذا العرض لا يبدو نتيجة يأس القلب ولكن يأس المخ . تصوير باكون على أية حال ليس باردا برودة تصوير دالى أو ماجريت ، ولكنه باردة في المفهوم .. تبدو أكثر تأكيدا لعالم اللاوعى والحلم الذى لا يسيطر عليه " اللبيدو " (٢) فحسب .. فيها خوف ، لكنه الخوف الذى يثيره جراح . إنها حالة عقل يعيش في كابوس .. وللأسف .. واقعى ..

(١) فرانسيس باكون Francis Bacon مصور بريطانى ولد في دبلن عام ١٩٠٩ وأقام في لندن منذ حوالى ١٩٢٩ بدء مزخرفا ثم رساما .

(٢) اللبيدو Libido : هو الشهوة الجنسية أو الطاقة الإنفعالية النفسية المنطلقة من تأثير بيولوجى

فهل هذه الرسوم السريالية بعيدة عن الواقع ؟ ألم تخرج من قلب الحرب العالمية الأولى لتلتقى بالحرب العالمية الثانية - فيما بعد - وكابوس الحرب الذرية .. أليست تعبيراً عن "أنا" الفنان .. تلك الذات التي تعيش وتواجه الواقع وتهرب الى الفن لتستمر في الحياة .. أو لتموت .. تلك الذات التي ترى الإنسان بكل فخامته أكثر يؤسا حتى من الحيوان ، والمأساوى أنه يائس بمعرفته .. ويائس بإفلام روحه . يبدو دائماً - في حالة - آدم عندما خرج من الجنة .. يبدو ساقطاً من النعيم .. يفتقر إلى السيطرة على إندفاعاته المخزية والهدامة .. من هنا أيضاً نفهم الاختلاف بين الدادا والسريالية حيث كان تشخيص الحالة واحداً للأثنين .. إلا أن الدادا وجدت الخلاص في الغرق .



«ماكس ارنست: «صورة شخصية» . فوتو مونتاج عام ١٩٢٠.

ايها السباح الضريس لقد جعلتني أبصر :

ولد ماكس ارنست في عام ١٨٩١ في برول Bruhl بالقرب من مقاطعة كولونيا، " حيث فصلت عشرة آلاف من العذارى أن يلقين حثفن على أن يفقدن عفتهن " أما والده والذي كان يعمل كمدرس في معهد للصم والبكم ، فكان أيضاً رساما هاوياً ، بالإضافة الى كونه رجلاً متديناً إلى حد التعصب ، ولقد عكست لوحات ماكس ارنست الكبير هذه المعتقدات الصارمة . ففي محاولة منه لتقليد رافائيل (١) في لوحة "النزاع Disputa" قام الأب برسم

(١) رافائيلو سانتنيور سانزيو - أو رافائيل " Raphael "Raffaello Santior Sanzio" مصور ايطالي ولد عام ١٤٨٣ ومات عام ١٥٢٠ - كان على رأس الفنانين الذين يدينون بالإتجاه الإنساني . وكانت الكلاسيكية هي مانشاً عليها وعاش . أثرت فيه أيضاً تعاليم وقصص التوراة والإنجيل . فمزج بين الكلاسيكية والدين في أعماله . من أشهر أعماله لوحة " زواج العذراء Sposalizio وتصاويره للعذراء ، و لوحة " مدرسة اثينا " بالفاتيكان ، و لوحة " عذراء سيلستينا " بمتحف درسدن .. الخ (انظر د. ثروت عكاشة . المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية ص ٣٩٢) .

لوحة من قبيل الإستعارة الكونية أظهر فيها أصدقاءه وقد جلسوا عن يمين الرب بينما جلس على جانب المهرطقين أشهر الفاسقين في المدينة بالإضافة إلى أعدائه الشخصيين . وردا على تلك الصورة التى رسمها أبيه رسم ماكس ارنست لوحة " لقاء الأصدقاء " Rendz - Vous Des Amis" التى جمع فيها حول رافائيل أصدقاء في كولونيا من الشعراء والداديين . أما هو فقد صور نفسه جالسا على ركبتى ديستوفسكى وأخذ يجذبه من لحيته .

وهكذا زُرعت بذور العداء للكنيسة والمبادئ الإكليروسية في نفس ارنست ، وهى مشاعر لازمت طوال حياته ، وجسدها هو في تلذذ واضح وروح شيطانية لاتخلو من الدعابة في أعمال مثل : " الطفل يسوع تضربه العذراء مريم على مؤخرته وفي حضور ثلاثة شهود : اندرية بريتون وبول الوار والفنان " . ورغم ذلك الأعمال لاتخلو من مسحة دينية وشعور مقدس بأسرار الحياة وخفاياها ، حتى وإن لم يتفق هذا النوع من الإيمان مع المبادئ الرسولية أو تعاليم الكنيسة الرومانية (١)

أما المرة الثانية التى إتصل فيها ماكس بالرسم فكانت في عام ١٨٩٨ " حينما وجد والده وهو يرسم من الطبيعة في الحديقة ثم يكمل اللوحة ويضع لها اللمسات الاخيرة في الرسم . فلقد طمس الوالد شجرة من اللوحة لأنها كانت تفسد " التكوين " . ثم مالبت أن أزال نفس هذه الشجرة من الحديقة حتى لا يكون هناك أى فرق بين الطبيعة والفن . عندئذ شعر الطفل بالحنق ، وأخذ يصب اللعنان على تلك الواقعية الصريحة . واستقر عزمه على أن يوجه نفسه نحو مفهوم أكثر عدالة للعلاقة بين العالم الذاتى والعالم الموضوعى " .

وفي خلال بحثه هذا كان للقدر دورا هاما . ففي العام السابق (١٨٩٧) لازم ماكس الفراش لمرضه بالحصبة ، وفي إحدى المرات وقعت عيناه على صورة خشبية مقلدة كانت بجانب فراشه ، وسرعان ما بدأت عيناه المحمومتان في تخيل بعض الهالوس : ففي مرة تبدو القطعة الخشبية كما لو كانت عينا . ومرة أخرى تبدو كأنف ثم كراس طائر ثم كعندليب مخيف .. وهكذا .

ولقد وجد ماكس الصغير سعادة كبيرة في الإحساس بالخوف من هذه التهيؤات وسرعان ما بدأ بعد ذلك في إستحضار هذه التهيؤات إراديا عن طريق النظر بعناد إلى الصور

(1) A. W . Rossabi . Op. Cit.

المرسومة على قطعة خشبية رقيقة أو السحب أو ورق الحائط وغيره من الأشياء الأخرى التي تثير الخيال عنده وتسمح له بالانطلاق . وعندما كان أحد يسأله عن هوايته المفضلة كان يجيب دائما " النظر " .



«ماكس ارنست في مركب ازرق» لوحة رسمتها دوروثيا تاننج عام ١٩٤٧.

وبعد مرور ثمانية وعشرين عاما ، عادت هذه الذكرى الى الظهور ، وفي هذه المرة كانت ألواح خشب الأرضية هي العامل المثير لخيال الفنان : " في العاشر من اغسطس ١٩٢٥ وجدت نفسي في ليل يوم مطير داخل حانة بالقرب من شاطئ البحر ، فأذهلني مرأى ألواح خشب الأرضية ، وقد بدت لي شقوقها أكثر عمقا نتيجة لعمليات التنظيف المستمرة ، ففكرت أن أتحقق بنفسى من حقيقة ما يرمز

اليه هذا الهاجس ، ومن ثم حاولت أن أنشط ملكاتى التأملية والتوهمية ، عن طريق وضع بعض الأوراق التي قمت بدعكها بالرصاص الاسود بشكل عشوائى على الألواح وجعلها تبدو كلوحات . وعندما تأملت تلك اللوحات التي حصلت عليها من خلال هذه الطريقة ، أدهشتنى الحدة المفاجئة في قدراتى التأملية ، كما أذهلنى ذلك التعاقب المحموم لصور وهمية متناقضة ، الواحدة تلو الأخرى بنفس الأحاح والسرعة المميزتين للذكريات العاطفية " (١).

وسرعان ما إستيقظ فضوله فبدأ ارنست في تجربة مواد أخرى كأوراق الشجر أو ضربات الفرشاه في لوحة " حديثه " أو قطعة شعثة من الصوف .. الخ . كل هذا مذكور بأمانة في " ما بعد التصوير " Au- dela de la peinture " ، وهي وثيقة هامة للغاية وحافلة بالدلالات وفيها نرى ارنست وهو يطلعنا عن طيب خاطر على أسرار فنه وعبقريته ، وعلى الأساليب البصرية التي قام بتطويرها بهدف التشويش على الحواس .

(1) IBID



«منقاران» لوحة للفنان ماكس ارنست . ١٩٥٣ .

وفي هذا الكتاب نرى ارنست وهو ينفى عن نفسه الأصالة فيما إتبعه من طرق. وهو لهذا الغرض يستشهد بما ورد على لسان بوتيتشيلي Botticelli حينما قال في إزدراء واضح " عندما نتناول قطعة من الاسفنج ثم ننقعها في ألوان مختلفة ثم نلقى بها على جدار ما فسوف نحصل على بقعة لونية يمكن للمرء أن يرى فيها منظرا طبيعيا جميلا " . ولا ينسى ارنست أن يشير إلى التوبيخ القاسى الذى وجهه ليوناردو دافنشى إلى بوتيتشيلي بسبب هذه العبارة .

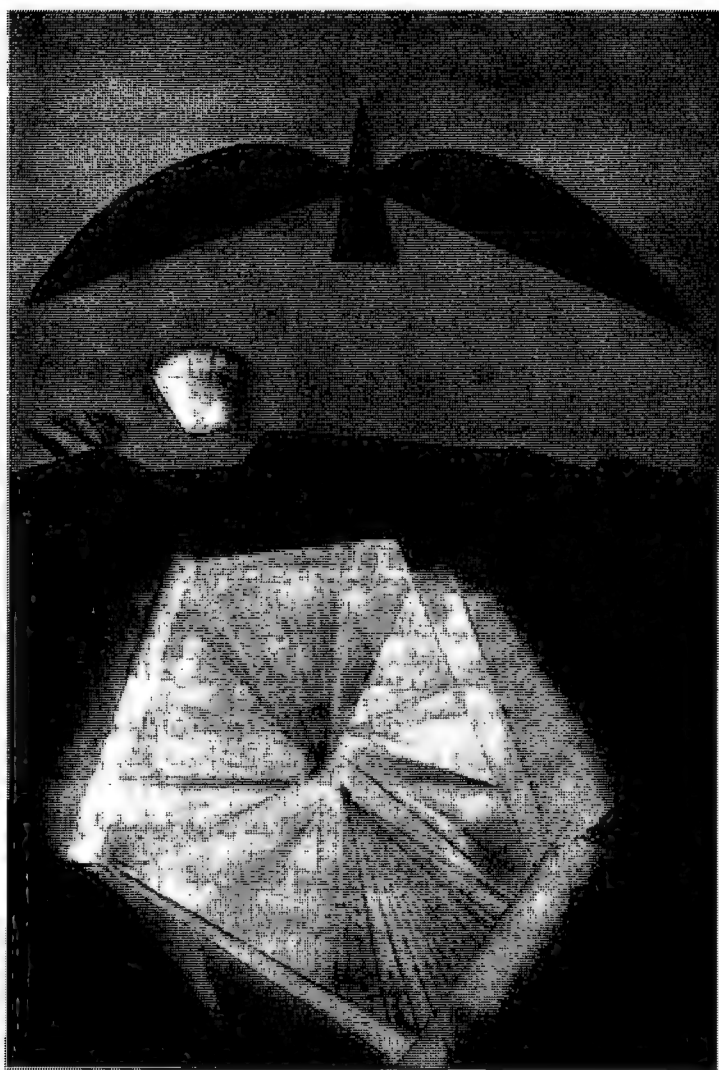
ويمضى ارنست قائلا " فى مثل هذا التلطix اللونى يمكن للمرء أن يجد عددا من الابتكارات الغربية ، فهؤلاء الذين لن يمانعوا فى أن يدققوا النظر فى هذه البقعة يمكن لهم أن يتعرفوا بداخلها على آلاف الاشياء المختلفة ، كالرؤوس الآدمية أو الحيوانات المتنوعة أو معركة حربية أو بعض الصخور أو البحر أو السحب والبساتين .. الخ . فالأمر فى حقيقته يشبه رنين الجرس الذى يجعل المرء يسمع ما يحلوه من أصوات قد ترد على خياله ، ومع هذا فرغم أن هذه البقعة تساعد على الإيحاء ببعض الأفكار ، إلا أنها فى الوقت ذاته لاتبصر المرء بكيفية الإنتهاء من أى جزء من الرسم - لذا فلا يجب أن نعجب حينما نعلم أن الرسام المذكور أعلاه (بوتيتشيلي) قد دأب على رسم لوحات غاية فى الرداءة للمناظر الطبيعية .

فمن أجل أن يصل الفنان بفنه إلى مرتبة العالمية فيخاطب الناس على إختلاف أذواقهم وتنوع مشاربهم يجب عليه أن يأتى فى لوحته ببعض المناطق المظلمة بكثافة ثم يرسم فى نفس اللوحة مناطق أخرى شبه ظليلة بها بعض الضوء الرقيق .

وفي إعتقادى فإنه ليس مما يدعو إلى الإزدراء فى شىء أن يدقق المرء النظر فى بقعة لونية على جدار أو فى بعض قطع الفحم داخل موقد أو فى السحب أو فى التيار المتدفق - أقول أنه ليس من العيب فى شىء أن يدقق المرء النظر فى مثل هذه الاشياء فيتذكر بعضا من خصائصها ، فلو أنك أمعنت النظر فسوف تكتشف بعض الاشياء المبتكرة الجديدة بالإعجاب ، وهى إكتشافات تستفيد منها عبقرية الرسام أيما إستفادة ... ففى خضم كل تلك الاشياء المختلطة تصل عبقرية الفنان إلى إدراك إكتشافات مبتكرة جديدة ، إلا أنه فى الوقت ذاته يجب أن يلم الماما جيدا ب(كيفية رسم) تلك الاجزاء التى يتجاهلها المرء كأجزاء الحيوانات وخصائص المناظر الطبيعية والصخور والنباتات " (١).

وفي أحد الهوامش بنفس النص يذكر لنا ارنست الحكاية التى ساقها فاسارى Vasari

(1) IBID.



« بعدى النوم » لوحة للفنان ماكس ارنست عام ١٩٥٨. مقتنيات المتحف الوطنى للفنون الجميلة، باريس.

عن بييرو دى كوزيمو Piero Di Cosimo وكيف أنه كان أحيانا يجلس " مستغرقا في تأمل حائط إعتاد بعض الناس من المرضى أن يبصقوا عليه. فمن هذه القاذورات كان (دى كوزيمو) يشكل في (خياله) معارك بين فرسان ومدن من وحى الخيال وأجمل المناظر الطبيعية وأكثرها سحرا . ولا يكتفى أرنست بأن يخلع عن نفسه صفات الأصالة وجدة الإبتكار في تكتيكاته بل يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك في تواضع مسيحي حقيقي فينكر على نفسه صفة الإبداع في أعماله ، وهو في ذلك يمضى قائلا " إن طريقة الحك Frottage لا تعتمد في حقيقتها على ما هو أكثر من تكثيف لقابلية الملكات العقلية للتهيج والإثارة ، وذلك عن طريق وسائل تكتيكية مناسبة ، مستبعدة في ذلك أى نوع من أنواع الإرشاد والتوجيه العقلاني (كما يتمثل في العقل والذوق والقيم الاخلاقية) .

وهي في عملها هذا تنتقص أيما انتقاص من الدور الفعال الذي يقوم به ذلك الشخص الذي ما برحنا نسميه ب " مؤلف " العمل ، وهذه الطريقة تتكشف لنا على أنها المقابل الفعلي لما يعرف بأسم " الكتابة الاوتوماتيكية " .

فالمشاهد يساعد المؤلف عند ولادة العمل الفني ، سواء كان ذلك عن عاطفة صادقة أو عن عدم إهتمام ، ثم لا يلبث أن يشاهد العمل وهو يمر بمراحل تطوره " . وقد يجد من هم أقل موهبة صعوبة في تقبل مثل هذه الملاحظات فيذكرون أنفسهم بملاحظات دى كوينسى De Quincey عن أكلي الاقيون ، فالأقيون لا يمكن أن يعطيك أحلاما مدهشة إذا لم تكن عندك القدرة على أن تحلم أحلاما مدهشة.

إلا أن ما قاله أرنست يبدو صحيحا كل الصحة من وجهة نظر المشاهد ، فتأملك لإحدى لوحاته للمناظر الطبيعية هو في حد ذاته مشاركة في عملية ميلاد العمل عن طريق القيام بدور القابلة (أو الداية) . فسر اللعبة ليس في أن تنظر مليا ، ولكن في أن تدع ما تبحث عنه لكى يهتدى اليك ويجدك ، أو بعبارة أخرى في أن تعتنق تلك النظرة الخارجية المكسوة بالزجاج والتي تميز الفن الصينى ، (لقد لاحظ دوشامب أن طريقة التصوير عند أرنست هي نسخة طبق الاصل من تكتيك صينى قديم) . (١)

وهكذا فإن لوحات أرنست تغص بالشياطين والمخلوقات البشعة الكريهة ، فكأنه يحاول أن ينتقم لغياب خالق رحيم عن طريق ما ينزله بالطبيعة وكائناتها من مسخ وتشويه : فالكائنات المربعة والمتوحشة لا يفوقها شئ في خبيثها وشرها ، ومثال على ذلك

(1) IBID.

لوحة مثل " خدع طائرة الحديقة "Garden Airplane Traps" وفيها نرى مخلوقات شريرة مهجنة من العقرب والعنكبوت الأكل للطيور . أو ذلك المخلوق التعس المتبختر " ملاك البيت (١٩٣٧) L'angle du Foyer (1937) "والذى يشير إليه سيريل كونولى Cyril Connolly على أنه الوحش الذى نراه فى أعمال ييتس Yeats وهو " يمشى بتراخ نحو بيت لحم لكى يولد " فإذا فرغنا من هذا وجدنا شبح الحرب الاهلية وهو يطل علينا بمنظره الكرى فى لوحة الطبيب الاسبانى Spanish Physician .

إلا أن الطيور هى التى تحتل المرتبة الأولى فى قائمة ارنست للمخلوقات الشيطانية ، فكثيرا مانراها عنده وقد إرتفعت رؤوسها فى الغابة متجهة بأنظارها نحو السماء ، أما مناقيرها فقد إنفثت فى طمع وبشره كطرفى المقص . وفى أحيان أخرى لاتظهر الطيور بشكل صريح ولكن الرسام يشير اليها من طرف بعيد فيرسم كروكى من النقط كذلك الذى نراه فى باترونات التفصيل .

فالطيور هى الأشكال الطوطمية فى ميثولوجيا ارنست الخاصة ، ويظهر هذا فى وضوح من خلال أعمال مثل " العروس تلبس ملابسها The Robing of the bride" ثم يصل هذا الهاجس إلى قمته فى الرواية - الكولاج "أسبوع بونت La Semaine de Bonté" وهى عبارة عن كابوس عنيف وشديد القسوة ، فصفحات الرواية تحفل بإناس لهم رؤوس طيور ولا يكفون عن الصراخ ألما . وكما يخبرنا الرسام بنفسه فإن هذا الخلط بين الطيور والبشر يرجع إلى حادثة وقعت له فى سن الخامسة عشر حينما مات ببغاءه الوردى المفضل .

" لقد كانت صدمة مروعة له حينما إكتشف الجثة فى الصباح وفى نفس اللحظة أتى والده اليه لكى ينهى له خبر مولد شقيقته لوني Loni . ولقد كان فرط إهتمام الصبى واضطراب مشاعره شديداً إلى درجة جعلته يسقط مغشياً عليه ، وفى خياله ربط الصبى بين الحادثين ، وألقى بتبعة وفاة الطائر على كاهل المولودة .

ثم تلى ذلك عدد من الأزمات الروحية الغيبية مصحوبة بنوبات هستيرية ونوبات من الإحساس الزائف بالنشاط والحيوية ، ثم نوبات من الإكتئاب والإحساس بالإحباط والحزن (١) " ولم يهدأ أثر هذا الجرح إلا حينما شيد " نصب الطائر التذكارى الضخم " Bird's Memorial Monument فى عام ١٩٢٧ .

(1) IBID.



«نسيح — ملاك» رسم لماكس ارنست من كتالوج معرضة مع آرب في جاليري «دير شبيجل» في
كولوني عام ١٩٦٠.

يقول روسابى فى مقالته الهامة عن ماكس ارنست : " من الملفت للنظر حقا درجة التشابه بين الفنان نفسه وطير من الطيور الجوارح . ومن يدرى فلعله كان صقرا فى دورة سابقة من دورات الحياة قبل أن تتناسخ روحه ، كما أن الصفاء الأولبى المذهل الذى يميز روحه يرشحه لامحالة لأن يكون أحد هذه الآلهة فى إحدى دورات حياته القادمة . قفى صورة التقطها له مان راي عام ١٩٣٠ يبدو ارنست كشاب صارم به تلك الجدة التى تبدو فى قسّمات لاعب الشطرنج ، وهى تذكرنا بدوشامب للغاية - فقسّماته عليها علامات الضعف والوهن وعنقه طويل به تفاحة آدم بارزة .

أما أنفه فهو معقوف كأنف النسر ، وبينما ارتسمت على وجهه تعبيرات بها شىء من الجوع نرى عينيه وهى تنم عن نظرات حادة وباردة فيها ذكاء شديد ، أما على جبينه فتظهر مسحة من الكبرياء التى قد تقترب أحيانا من القسوة ، وكأنه طائر نورس يستعرض شاطئ البحر بحثا عن الأسماك . على أن الصور التى التقطت لارنست فى وقت لاحق خلال إقامته المؤقته بامريكا تظهره فى مظهر أكثر هدؤا مرتديا الشورت والتى - شيرت ، وقد ظهرت عليه علامات الصحة والنشاط بشكل أوضح ، بينما بدت تعبيراته أكثر رقة وحزنا ، كما لو كان بومة طيبة عجوز تمتلك زمام الحكمة والتجربة . وعلى الرغم من هذا فإن حدة نظرات العين ظلت كما هى وبدت على فمه آثار للعبث والمجون اللذين يصاحبانه منذ الأيام الخوالى ، وعلى الرغم من أن جسده ظل نحىلا ، إلا أن علامات الوفرة والرخاء والتبّتل الحى قد بدت على بشرته المتوردة والتى إكتسبت إسمارا جميلا بفعل شمس الأريزونا . ولطالما كان لارنست سحر وجاذبية على النساء . إلا أن هذا يبدو واضحا للغاية مع النساء السرياليات والذى كان يجتذبهن كالمغناطيس . فلقد كان جمالهن من نوع خيالى لا ينتمى الى هذا العالم وينأى بنفسه عنه ، فهن فى ذلك أشبه بالربيات الاغريقيات اللائى ينغمسن فى العبادة والكهنوت (انظر " عين الصمت " "The Eye of Silence") وفى أسمائهن وحدها مايكفى من الموسيقى والسحر - ليونورا كارينجتون-Leonora Car- rington وبيجى جوجنهايم Peggy Guggenheim ودوروثيا تاننج Dorothea Tanning . لقد كان لإستعمال الفنان لطريقة الديكالكومانيا Decalcomania وإستلهامه للمناظر الطبيعية فى صحراء سيدونا Sedona أكبر الأثر فى الإرتقاء بفنه إلى مراحل جديدة شامخة ، وهو ما يتمثل فى لوحات مثل " نابليون فى الصحراء " التى بدأها فى فرنسا . و " الليل والنهار " و " القمر على مونفليت " و " ليلة صيف فى الأريزونا " بالإضافة الى لوحته

الخالدة " عين الصمت " والتي يبدو الفنان فيها وكأنه يخلق فوق ذاته وخارج حدودها لكي يصل بنا إلى عالم مذهل من الجمال المحموم ، وهو عالم جديد وأصيل إلى درجة معجزة من حيث الشكل والنسيج ، ذلك أن عظمة وطزاجة الحلم كما نراه في " عين الصمت " ، وكما نراه أيضا في " أوروبا بعد المطر " ليمثل قمة الإبداع والتألق عند أرنست ، ففيها نرى قوة عظيمة ووحدة عضوية هائلة حتى أنها تبدو وكأنها خرجت عن نطاق إرادة مبدعها ، فهي تمثل الإكتمال المنطلق لكل رغباته ، قوس القزح الذي تنتهي عنده أحلامه .. فعندما نتأمل ذلك العمل الخالد يشعر المرء منا بالرغبة في تصديق أرنست حينما يقول " أيها السباح الضريع ، لقد جعلتني أبصر ، بل لقد أبصرت فعلا ، ولكم أدهشني ما أبصرتة ولكم امتلك على فؤادي " (١) .

ولعل هذه العبارة تذكرنا برأى روسابي في ماكس أرنست حيث يعتبره " آخر الرومانتيكيين الألمان " . وهو أمر يحتاج إلى وقفة . فالرومانتيكية قد ولدت ونشأت بين أحضان الطبيعة في ألمانيا . فهي في جوهرها نشاط إبداعى بدأ على ضفاف نهر الراين ثم إنطلق منه إلى آفاق أرحب وأكثر اتساعا . لقد جسدت الحياة القصيرة للشاعر نوفاليس Novalis (١٧٧٢-١٨٠١) - والذي أتخذ أرنست ضمن من اقتدى بهم روحيا فيمن سبقوه - الشعور الجارف بالتقديس والاحترام للرومانتيكية . وفي يومنا هذا فإن ذكر الناس لنوفاليس غالبا ما يرد عند الحديث عن عمله الخالد " ترانيم إلى الليل " وهي مجموعة من القصائد النثرية ذات الصفاء المذهل والتي تحمل بين طياتها قدرا كبيرا من ذلك الظلام المحير والذي يصفه القديس يوحنا St. John of The Cross بأنه " الظلام الذى تمتاز به بعض أنواع التجارب الصوفية " . وفي كتابه بولين Pollen يلخص نوفاليس كل المشاعر والأحلام المبهمة التى تنسم بها الحركة الرومانتيكية في عبارة واحدة " حينما نحلم بأننا نحلم نقرب من اليقظة " ولم يكن نوفاليس يرى أى تضاد أو تناقض بين عالم الإنسان الداخلى وعالمه الخارجى فهو القائل " كل ما هو موجود خارجى يقع بداخل ، فهو ملك لى وخاص بى كما أن العكس صحيح " وهو القائل أيضا " ترى المرء منا يحلم بالتجوال عبر هذا الكون ، ولكن .. أوليس هذا الكون بكامن فينا ؟

إننا لاندرك ما بأرواحنا من أعماق مذهلة ولكن الطريق نحو التصوف والتبصر الروحاني يتجه إلى الداخل ، فالوجود السرمدى بكل ما به من عوالم ماضية ومستقبلية لن يكون إلا فينا أو لن يكون أبدا " . (١)

ويعود روسابى ليرى في لوحات ارنست سحر من نوع شاذ وعجيب وكأنها تخلصنا من بعض مايجرى في عروقنا من سم الترياق ، وهى بعبارة أخرى تطهرنا مما يعاودنا من كوابيس وأحلام مزعجة لاتظهر إلا تحت ستار الليل الدامس . فكما لوث ماكبث ماء المحيط، نرى ارنست في لوحاته وهو يحيل لون المحيطات من اللون الاخضر الى اللون الأحمر ثم يمضى إلى مظاهر الطبيعة الخضراء والناضجة بالحياة فيغرقها في شلال قرمزى أحمر من الدماء التى إصطبغت بها صفحات التاريخ في هذا القرن - ويكاد المرء في هذا أن يسمع تنويعة رعوية على اللحن الذى عزفه جويا من قبل في لوحته "كوارث الحرب" (١) .

تنتمى أعظم لوحات المناظر الطبيعية التى تصور الغابة إلى أربعينات القرن العشرين وهى "أوروبا بعد المطر" و "حلم عذراء بالبحيرة" و "ملاك المستنقع" و "شجرة السرو الساحرة" و "عين الصمت" . إن سر جمال هذه اللوحات لا يرجع إلى أى طبيعة صامتة حزينة أو مناظر طبيعية خلابة ، فلاتحتوى الغابات الموجودة في هذه اللوحات أى شئ من هذا القبيل ، فهى ليست من نوع الغابات التى يمكن للملكة تيتانيا Titania وحاشيتها من بنات الجن أن يتخذنها مقاما لهم (اقرأ "حلم ليلة صيف" لشيكسبير) . ليس في الغابات بهجة ، بل الخوف فقط وأحيانا شعور مقبض بالسكينة المسلوبة حينما تبدو السماء زرقاء وقد إكفهر وجهها وصار كالحا بعد حلول كابوس مخيف ، فكل شئ هنا قد تعرض لعملية مسخ metamorphosis فصار شيئا قاسيا وغريبا .

ووسط الشجيرات النامية تختبئ الأنبياء والمناقير والأظافر لتدل وترمز على الخطر المتربص في كل مكان . ويسود في المكان مناخ قاتظ الحرارة وذو درجة عالية من الرطوبة . وفي بعض الأحيان (كما في فرح العيش "La Joie de Vivre" وانتصار الحب "Triomphe d'Amour" تكون الأحراش كالغابات الاستوائية المطيرة ، كحدائق الفردوس المفقود وقد إجتاحتها النباتات المتسلقة والأوراق الخضراء التى تقطر بالندى وغيرها من الحشائش الوفيرة .

وفي مثل هذه الغابات نجد الحشائش ذات اللون اللامع . وهنا وهناك نجد أزهارا غريبة تشبه الأوركيد وقد تفتحت في رداء أبيض ناصع كأفراخ الحمام . وفي أحيان أخرى تبدو الغابة كما لو أنها العالم وقد أدركته القيامة . إنه عالم خريفى محتضر ، ففيه يذبل نبات السرخس ويصير بنى اللون ، وتكف الطيور

(1) I BID

عن الغناء بينما تتدلى مخلوقات شعثة وكريهة المنظر من على أغصان ثعبانية الشكل، وتهاجم فطريات وطفيليات غريبة جذوع الأشجار فتبدو كما لو كانت بعض المعروضات المحفوظة في متحف لطب المناطق الإستوائية. بينما تفقد النباتات حيويتها وإشراقها.

وليس هناك من طفل بقادر على نسيان ذلك الشعور العجيب بالافتتان والرعب والذى يخامر عند زيارته الأولى للغابة، فهي تجربة ذات أثر بالغ ولا يمكن محوها من الذاكرة، تماما كرؤية المرء للمحيط للمرة الأولى في حياته.

ولقد كانت الغابات الألمانية دوما هي أكثر الغابات إثارة للرعب والخوف، خصوصا تلك الغابات المظلمة التى تغطى المنحدرات الجبلية بالأشجار الصنوبرية. والواقع أن الغابات عند أرنست تذكر المرء بشدة بالغابات الصنوبرية في الشتاء، ففي حين تتناثر نباتات السرخس على الأرض نرى المكان وقد تقشّى فيه جو من الكآبة الجادة والكون المحموم حتى ليحسب المرء أنه قد ضل الطريق إلى أحد المدافن.

ولم يكن ماكس قد جاوز الثالثة من عمره حينما اقتاده والده إلى الغابة للمرة الأولى في حياته. (١)

ولم يسلم ماكس أرنست أيضا من ذلك الوله والحنين إلى القطارات وأيضا إلى أسلاك التلغراف " والى تتحرك حينما تنظر إليها من قطار متحرك وتقف ثابتة في مكانها حينما تقف انت ثابتا في مكانك. " وحينما وصل ماكس أرنست إلى سن الخامسة تمنى أن يصبح عامل تحويل (محولجى) وحينما هرب من المنزل أخذ أرنست يتبع شريط القطار كما تتبع الخراف خط المراعى الخضراء.

على أن معبودة أرنست الحقيقية كانت الغابة وكانت مشكلته وشغله الشاغل هو كيف يعيد إكتشافها. " فلقد بدأ أول إتصال لماكس الصغير بفن الرسم في عام ١٨٩٤ حينما شاهد والده وهو يقوم برسم لوحة صغيرة بالالوان المائية عنوانها " عزلة " "Solitude" وفيها يظهر أحد الناسك جالسا وسط غابة من أشجار الزان ويقرأ في أحد الكتب. فلا يسع المرء سوى أن يشعر بالرهبة من هذه العزلة ومن الطريقة التى رسمت بها، فكل ورقة من آلاف أوراق شجر الزان قد رسمت بعناية فائقة، وكأن كل واحدة منها لها حياتها المنعزلة الخاصة، أما الناسك فقد بدأ وكأنه يمثل شيئا يعيش خارج نطاق هذا العالم. يرى " ج. هودين " أنه بعد ماكس أرنست تطورت الوسائل الخاصة ومناهج التعبير

(1) I BID

في التصوير السريالي .. وإن هناك حقيقتان تصدمان الدارس لأعمال ماكس ارنست : الأولى (والأكثر أهمية) أنه ليست هناك نظرية سريالية تستطيع إنصاف القيمة الفنية للفنان ، وخواصه الجمالية ، وإبتكاره لأشكال وأساليب تخيلية ، وإحساسه باللون الذي يصدم المشاهد أو كما وصفه بريتون : " ضوء فذ يلقي على حياتنا الداخلية " كما وصف ارنست بأنه " فنان إمكانيات مطلقة " .

كما يرى هودين أن ماكس ارنست مصور في المقام الأول وسريالي في المقام الثاني . وقد مثلت أعمال مثل " فيل سيليب " The Elephant of Celepe - ١٩٢١ - فترة اللاوعى الفرويدى وتطبيق الآلية عند الفنان . بينما في الصور التي نفذت بأسلوب الحك Frottage توازنت فيها - بشكل جيد - معانى التصوير النقية مع الموقف النفسى التحليل . وبشكل عام فإن ارنست بلغ ذروة إنجازه في لوحاته الأكثر شاعرية والأكثر أصالة في التعبير : تلك اللوحات التي قدمت أحلاما لبحار أو غابات مظلمة شاهقة مثل جزر جبلية تقف على عمق غير مفهوم ، تحت شمس أو قمر يكون دائرة أو مسطح دائرى أو حلقة ..

الأعمال المبكرة لماكس ارنست تحمل علامات على تأثير مصادر مختلفة : تكعيبية ، دى كيريكو ، بنائية ، كل - خصوصا اللوحات ذات العناوين الشعرية الطويلة - أو (كولاج) الأوراق الملصوقة لبراك وبيكاسو . ولكن ، على أية حال ، فقد أعطت الموهبة الثورية وذكاء ماكس ارنست دفعا كبيرا للفن المعاصر عن طريق هضم كل المؤثرات السابقة .^(١)

وقد صدمنى وصف مالكولم هاسلام لفن ارنست حيث يقول : " لم يكن كلاسيكيا ، ولا فائنا ، ولم يكن حتى فرنسيا . كان فنه المانيا ، كافرا ، وفي تصور واحد بلشفى . كان على أية حال رائعا " .^(٢)

في عام ١٩٢١ بدأ ارنست - في الكولاج - بالربط بين موضوعات غير متشابهة لم تؤد إلى تصور جديد تماما ولكنها أدت إلى موقف جديد ، قصصى ، أو تأليف درامى لتصورات مدركة مندمجة في جو قصصى .

أى أنها أيضا محاولة لتطبيق فكرة السريالية ، عن صور أحلام . وكثير من هذا الكولاج يبدو مثل لقطات سينمائية أو مسرحية أو أجزاء مقطوعة و مشوشة من حكايات غريبة . أساس جمالية الكولاج عند ارنست هو التداعى و " التورية " مثلما نجدها في الأدب الحديث . والتداعى هو نفس الأسلوب الذى إعتمدته الرواية الجديدة وبالأخص عند جيمس جويس في رواياته .^(٣)

(1) J . Hodin Op. Cit.

(2) Malcolm Haslam . Op. Cit.

(3) Lucy Lippard. Op. Cit.

في أعماله الأخيرة نرى اللون يلعب دورا سائدا .. فبعد ١٩٣٤ أصبحت ألوانه مضيئة ومبهجة وأضيف إليها بعد ذلك إشعاع وغنى حتى عندما تكون هادئة واثقة .. فكرة تداخل المسطحات الملونة - الأداة التي إستخدمها بتقوى بيكابيا وماسون - تبدو إنهماكا رئيسيا لماكس ارنست .. وبعض لوحاته تنشغل بهاجس المهابة والأشكال الصرحية في ألوان ترابية earthy قوية .

كما تبدو في أعماله الأخيرة أيضا نزعة نحو الجمع بين التجريد الهندسى وعناصر سريالية . على العكس من لوحاته المبكرة التى تبدو فيها واقعية فوتوغرافية كعنصر أساسى في التعبير عن عالم أحلامه وتفكيره البيولوجى Biological

الحقيقة الأخرى التى تصدم الدارس المتأمل لأعمال ماكس ارنست هى أن الفنان الحديث شخصية فردية منعزلة ومجتته Uprooted . حرم من مكانه في مجتمع منظم بشكل جيد ، وأيضا من ذلك الكون الإنسانى الذى يساند الفن والفنان ، ويعانى من التقدم التكنولوجى .

لقد إهتزت مثالية ماكس ارنست من أحداث الحرب العالمية الأولى فوقع ضحية لعدمية الدادا . وفيها أجبر على النظر إلى المفاهيم الإنسانية والدينية على إنها إختراعات شريرة للروح البرجوازية في عصره . وبإنتقاله مع السريالية غادر ارنست عالما داخليا فارغا من الأفكار الجمالية والكونية والأخلاقية الى عالم آخر يضم شخصا لديها نضال لفهم الحياة وتفسيرها عن طريق تصورات رمزية . أى أن ارنست يعتبر نموذجا لتوضيح كيفية التحول من الدادا الى السريالية .

وكانت النتيجة أن رجع ارنست عن التعبير عن ردود فعل بيولوجية خالصة وعن تسجيل الغرائز البدائية . لهذا فهو على السطح النفسى لا يقدم صورة كلية بل فقط شظاياها المتكسرة مع كل رعبها وإرتباكها الحتمى .

إن ارنست ، بغض النظر عن التعقيدات الناتجة عن الحرب والثورة ، هو بشكل أساسى مصور رومانتيكى على نمط كاسبر ودافيد وفريدريش ، أعظم رسامى المناظر الطبيعية في الرومانتيكية الألمانية . أما الأساليب التى إبتكرها ارنست في الكولاج والحك Frottage هى أساليب للآلية النفسية ، أو كما حدد بريتون أساليب للتعبير عن الوظيفة الحقيقية للفكر .

حق الإنسان في جنونه الخاص

عندما نقول عن فنان أن الهامه أصيل فذلك ليس مجرد مدح .. ولكنه مشكلة داخل الحركة السريالية . إذ هناك من يرى أن دالى مثلا أكبر نصاب في تاريخ الفن .. إستغل عالم السريالية ليخلق الصور و بالتالى فهو مجرد مهرج .. أى أن إلهامه غير أصيل .. ومن هنا أيضا فإن مشكلة التعبير داخل السريالية تطرح نفسها .

اللوحة عند السريالى ذات نظام .. وأعتقد أن كل عمل فنى - يجب أن يكون له نظامه الخاص حتى لو كانت ملامحه المباشرة فوضوية .. فالفوضى نظام خاص .. هل نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت الأعمال السريالية تنفذ بلا نظام أو تنظيم ؟ النظام صفة الفعل الواعى ، وعندما ينهل السريالى من ينابيع اللاوعى ، يتجسد إبداعه - تلقائيا - في نظام خاص . تتداخل أو تمتزج فيه عناصر الخبرة بالموهبة . وهنا الجسر بين اللاوعى - والوعى . وبين المنبع - والمصب . وهذا ماسميته بمشكلة التعبير عند السرياليين .. فاللوحة عند دالى ذات نظام محكم ظاهر .. يساعد على ظهوره أسلوبه الكلاسيكى في التصوير . وهو نفسه لا يخفى إعجابه بالأساتذة السابقين .. ولكنه يضيف على ذلك جوا فوتوغرافيا ، فالأشياء في فوضى ، ولكنها فوضى معدة خصيصا لإلتقاط اللوحة .. والملاحم واقعية ، لكن التاليف غير واقعى .. ومن هنا يقول عنه الكثيرون بأنه مهرج ويقول عنه أحد النقاد .. "الولد السىء للفن " .

وقد هاجم بريتون بنفسه دالى هجوما لاذعا ، وفصله من الحركة السريالية . وأوضح بريتون في محاضراته التى القاها في جامعة ييل الامريكية عام ١٩٤٢ ، أنه فصل دالى من الحركة السريالية لسببين : أولا لأنه باع روحه بالمال ، وقد ابتكر بريتون من حروف إسم سلفادور دالى تحريفا ساخرا ، حتى أنه إمتنع عن ذكر إسمه في المحاضرة واقتصر على ذكر التحريف " أفيدا دولار " بمعنى شره الى الدولار . ، وهو إسم نصف أسباني نصف أمريكى يشير إلى خطيئة دالى . والسبب الثانى الذى دعا بريتون الى فصل دالى هو ماكتشف من ميوله الفاشستية حين صور السفير الأسباني الذى كان له ضلع في عسف



جالا وسلفادور دالی مع «شیء» - Object - من أعمال مان راي عام ١٩٣٦.

أسبانيا وحتى في موت صديق دالي ، الشاعر الأسباني الكبير غارسيا لوركا . (١) .
فهل هو سريالي مخلص ؟ أم مدعى ؟ أى هل لوحاته فعلا تعبير تلقائي عن تداعيات
اللاوعى والأحلام عنده أم هى تأليف لها ؟ هنا يجب ملاحظة أن كل فنان سريالي له
طريقته أو أسلوبه في " الإلتزام " السريالي فميرو - الذى أحبه - ليس كماكس ارنست ..
وهكذا .. ودالي وإن كان يحب الاستعراض والشهرة الغرائبية وحب المال ويسعى اليها ، إلا
أن لوحته ذات حس سريالي ظاهر وإن كانت أعماله تتفاوت في درجة هذا الحس ، وإن كنت
أرى أشياء أكثر سريالية من لوحاته ..

عند دالي إهتمام شديد بإثبات وجود الفراغ .. وهى ظاهرة مشتركة لدى عديد من
السرياليين - والفراغ أشكال واللوان .. فراغ سائل .. أو سحابى .. أو معتم مقبض .. أو
يسبح فيه كل شئ .. وهو أيضا المساحة في إطار اللوحة التى تظهر دور الكائنات
الأخرى عليها .. ودورها نفسها . أو هو المساحة المطلقة عندما تخرج هذه المخلوقات من
أربعة جدران اللوحة .. إلا أن الفراغ " الدالي " فراغ لين ، أو طرى .. أو ما شئت من
مترادفاتهما .. ولابد من أن يكون ما يكون لأن كائنات اللوحة أيضا طرية .. كل كائنات
" دالي " فيها قدر من الليونة يترواح من كائن لآخر ومن لوحة لأخرى حتى في لوحاته
الدينية .. وحتى في " مسيح زوجتى " رغم ما يبدو على " الصليب " من صلابة .. إنها
ليست طرية فقط . الأجساد تتمتع ببضاضة رغم تشوهها ، وإن كانت هياكل عظمية ..
فهى عظام للحم كان طريا .. والعضلات - " في الحرب الأهلية " مثلا - لا تتيح لك
الإنسجام الجامد مع باقى الجسد .. حيث تؤكد الظلال وتظهره السحب .. وهى أيضا -
العضلات - مفتولة - بشكل خاص - يحيطها اللحم الإنسانى .. وهكذا .. " إنه أنا " بقول
دالي .

نقطة الضعف في تصوير دالي هى الإنشاء .. أى ترجمته لموضوعات وأفكار معينة عن
الجنس والدين والسياسة والمجتمع .. الخ - إلى صور .. فتنظر إلى لوحة ما وتقول أنه
الخراب والدمار الإنسانى ... وكلام بليغ آخر في نفس السياق .. أو تنظر إلى لوحة أخرى
فنقول أنها الرغبات المحرمة والصراع الأبدى من أجل الإرتواء العاطفى ... وكلام بليغ آخر
في نفس السياق .. وهكذا .. دالي مغرم بتناول الثالوث الخطر .. الجنس والدين والسياسة ..
وفي أحيان كثيرة يمزج بين العناصر الدالة عليه في لوحة واحدة .

(١) والاس قالى . مرجع سابق ص ١٥٠، ١٥١

لكنك لا تستطيع أن تقول نفس الكلام على لوحة ماكس ارنست أو ميرو مثلاً .. فاللوحة عندهما عالم قائم بذاته .. يؤثر فيك دون أن تحتاج لوضع عناوين للوحة أو ترجمتها إلى كلام بليغ أو غير بليغ .. والعمل السريالي العظيم هو الذى لا تشعر أمامه بإنفصاله عنك تماماً أو غريبك معه .. لأنه من المفروض أن يتفاعل هذا العمل مع النبضات والأحاسيس النفسية والعاطفية .. وكما قال بريتون : " يسعى - الفن - إلى تحرير الدافع الغريزى .. وهدم الحاجز الذى يقف في وجه الإنسان المتمدن ، ذلك الحاجز الذى يجهله البدائى والطفل " .

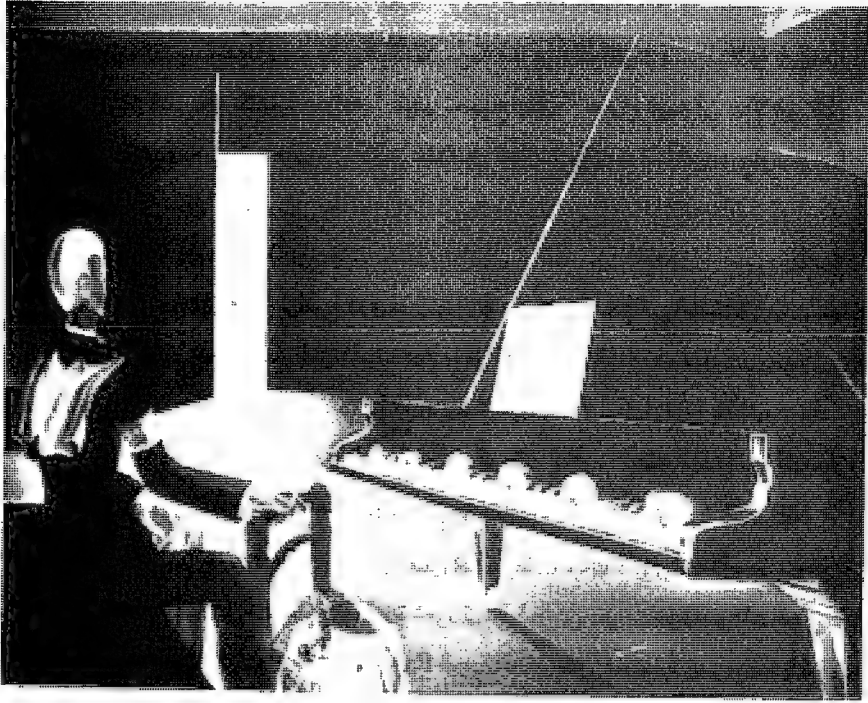
ولا يمكن الفصل بين حياة دالى الشخصية - بالذات - وأعماله الفنية .. لذا نجدنا مضطرين للخوض في بعض من هذه الجوانب ..

ولد سلفادور دالى في ١١ مايو ١٩٠٤ في " فيجيراس " Figueras إحدى قرى منطقة كتالونيا في شمال شرق أسبانيا . أثرت هذه المنطقة الساحلية في أعماله فيما بعد ، يبدو هذا واضحاً في الضوء الدافئ الذى ينتشر في معظم لوحاته ، مثلما يبدو في لوحته " صيد التونة " متأثراً بحكايات الصيادين التى سمعها في طفولته ..

بعد مولد دالى بعامين ولدت أخته " آنا ماريا " التى رسمها دالى فيما بعد في عدد كبير من " البورتريهات " - لوحات الأشخاص - كما كتبت هى كتابات عن ذكرياتها معه ، ذكرت فيه أن دالى كان مشاغبا وعنيفا وحساسا وذكيا ويحلم كثيرا .. وقد كشفت زيارته عام ١٩١٤ لصديق العائلة " بيشو " - الذى كان رساما معروفاً - عن استعداد دالى الفنى مما شجع أسرته على إرساله الى كلية الفنون الجميلة في مدريد عام ١٩٢١ .

وعندما كان طالبا في كلية الفنون الجميلة أعطى الاستاذ الطلاب موضوع تصوير عذراء قوطية . لكن دالى صور كفتى ميزان . وعندما سأل الاستاذ هذا السريالي المبكر أجاب بأنه إذا كان زملاؤه قد رأوا عذراء ، فقد رأى هو كفتى ميزان .

خلال فترة دراسته أعجب بالفنانين المستقبليين الإيطاليين المحبين للسرعة والتجديد . كما أعجب بالأعمال التكعيبية للفنانين الأسبانيين " خوان جريس " و " بيكاسو " . كما إستهواه البحث في رسوم المدرسة الميتافيزيقية الإيطالية وبخاصة في أعمال " دى كيريكو " و " كارا " . وأقام معرضه الأول في برشلونة عام ١٩٢٥ . في هذه المرحلة الأولى من الإبداع الفنى يمكن للمشاهد أن يستشعر من أعماله إتجاها يؤدى للسريالية .. على الرغم من أن هذه المرحلة ضمت أعمالا تأثيرية وبورتريهات طبيعية . بل يقال أن دالى كان في سن



« ستة تجليات للينين على بيانو » لوحة - دالى عام ١٩٣١ . المتحف الوطنى للفن الحديث
بمركز بومبيدو فى باريس .

السادسة يتخيل صورا أخرى للأشكال المرئية ، وهو أساس الأسلوب الذى إبتكره دالى فيما بعد والذى أطلق عليه " الصورة المزدوجة L'Image double " . تلك الصورة التى لعبت دورا هاما فى تطوير أسلوب دالى المعروف بإسم " النقد الجنونى أو الهذيانى " .

سافر دالى إلى باريس عام ١٩٢٩ لأول مرة وكان فى إستقباله على محطة القطار الفنان الكبير - الكتالونى أيضا - خوان ميرو الذى قدمه إلى بريتون ومجموعة السرياليين هناك ..

فى باريس تعرف دالى على " جالا " زوجة الشاعر " بول ايلوار " وهى روسية من سان بطرس برج . ذات عينان ثاقبتان فى وجه رقيق . وقد دعاها مع زوجها إلى منزله فى أسبانيا وهناك نما حب خطير بينهما وعاد ايلوار وحيدا إلى باريس .. ومن يومها لم تفارق جالا دالى الذى أهدى لها كتابه " يوميات عبقرى " قائلا : " إلى ملهمنى جالا جراديفا ،

هيلين طروادة ، القديسة هيلين ، جالا جاليتا بلاسيديا " (١) . وقد أثرت هذه العلاقة في أعمال دالي الفنية . وقد كتب دالي كتابا عنوانه " كيف تصبح دالي " صرح فيه أن جالا هي التي صنعتها . وبالنسبة ، يعتبر دالي من أكثر الفنانين هياما بنفسه مما يبدو بوضوح في عناوين كتبه .

في عام ١٩٣٠ نشر سلفادور دالي مقالة بعنوان " الحمار المتعفن " في مجلة " السريالية في خدمة الثورة " يوضح فيها نظريته الجديدة التي أطلق عليها " بارانويا - كريتيك Paranoiaque- Critique وطبقها في أعماله التشكيلية . وقد أثرت المقالة في طبيب نفسى شاب " جاك لاكان " فأعد بحثا عن علاقة " البارنويا بالشخصية " . في عام ١٩٣٤ طور دالي نظريته " البارانويا - كريتيك " أو " النقد القائم على الهذيان " ونشر مقالة في مجلة مينوتور Minotaure مع تحليل لوحات ميلية Millet (٢) المسماة " صلاة البشارة L'Angelus " وفي نفس العدد كتب جاك لاكان مقالة يوضح فيها " المفهوم النفسى لأشكال البارانويا للخبرة " ومقالة أخرى على " موضوعات لجريمة بارانويا " يحلل فيها الأختين بابان Papin وهما خادمتين قتلتا مخدوميهما الذين إضطهداهما .

في الواقع ليست هناك ترجمة عربية حرفية وواضحة لهذا المصطلح " بارانويا كريتيك " . فالبارانويا معروفة : تعرفها موسوعة علم النفس بأنها " الجنون الهذائى التأويل ، وهو إضطراب أو خلل عقلى وذهنى يتسم بهذيانات متواصلة فيتوهم المصاب بها حالات من العشق أو العظمة أو الغيرة أو الإضطهاد . وقد تصاحبه هلوسة في بعض الأحيان . وضع هذه التسمية " اميل كراييلين " ثم وصفها بأنها تطور باطنى النمو على نحو تدريجى إلى حد يمكنه من الرسوخ قبل إكتشافه بحيث يؤدى الى قيام نظام هذائى

(١) Salvador Dali : Journal d'un genie. Edition de le table ronde. Paris. 1964.

(٢) جون فرانسوا ميليه Jean Francois Millet رسام ومصور فرنسى ولد عام ١٨١٤ ومات عام ١٨٧٥ . ابن فلاح درس التصوير في شيربورج ثم في اتيليه الفنان ديلاروش . في متحف اللوفر أعجب بأساتذة القرن السابع عشر وبخاصة بوسان ، روبنز ، والمصورين الأسبان . اهتم بتصوير الإهتمامات المنتشرة لدى الفلاحين . وربما لذلك تجاهله النقاد متهمينه " بالاشتراكية " !! على كل حال تمتع ميليه بحس كلاسيكى في تكوين اللوحة معطيا طابعا صرحيا لشخصياته . وقرب نهاية حياته ترك مكانا أكثر أهمية في لوحاته للمناظر الطبيعية .

دائم ثابت الاركان ، مع احتفاظ المرء احتفاظا تاماً بالوضوح والترتيب في الفكرة والإرادة والفعل " (١) .

اما مصطلح Critique فيعني إنتقادا أو نقدا .. اذن ماذا يقصد دالي " بالنقد الهذيانى ؟
كان دالى يؤكد دوما أنه أقرب إلى المجنون منه إلى الماشى في نومه . وظهر دالى في البداية كأنه ينطق بلسان السريالية عندما نسب الى نفسه المعرفة التلقائية اللاعقلانية ، لكنه ، عندما يجعلها تقوم على أساس التداعى التأويلي - النقدي للظواهر الذى يبرز من حالات الهذيان ، يضيف الى السريالية الأصلية حساسية مبنية على الهلوسة .

المعانى الخفية التى يجدها دالى في الظواهر التى يدرسها ، تأتيه ، كما يزعم ، من حالات جنون مؤقت . والمهتلس هو الإنسان الذى يبدو في مظهر معافى وسلوك سوى ، غير أنه في دخيلته يحور الكون وفق ما تقتضيه رغباته وسلطان هذه الرغبات .

سلط دالى نقده المبنى على الهلوسة على أسطورة وليم تل التى بدل أن تمثل له الحب الأبوى ، بدت له مثالا على الأب الذى يرتكب الفحشاء والتشويه في أبنائه . وعوضا عن أن يرى الورع الدينى في لوحة ميليه الشهيرة " صلاة البشارة L'Angelus ، رأى فيها نموذجا للكبث الجنسي ، وضمنها في لوحات له لتمثل هذه الفكرة . كان يُعنى بالتأليف بين الأحياء والأشياء الجامدة ، ولذا حين صور " فيرمير " الرسام الذى أعجب به دالى بلا تحفظ وقلد تقنيته بدقة ، أظهره في شكل شبح يمد ساقا طويلة تتحول إلى طاولة . وقد إستخدمت السينما هذا الجمع بين الحى والجامد ، وكان دالى يكثر التردد على دور السينما طلبا للإثارة والإلهام ، على عكس ماتيس الذى كان يتردد عليها لينسى همومه . وكان بين معروضات دالى الأخاذة في المعرض العالمى ، صورة سيارة تاكسى يجلس فيها تمثال شمعى لكولومبوس ، وكان المطر يهطل بإستمرار داخل السيارة ويبلل كولومبوس الجامد . هذا الأثر الذى قابله المشاهدون بالتصفيير والإستهجان ، اكتسب معنى عندما ندرك أن دالى رأى في كولمبوس مهتلسا مثله .

إذ كشف كولمبوس بإعتقاده أن الارض كروية وبأسفاره التى يمكن بالتالى أن تستمر الى مالا نهاية له ، كشف عن خوفه من الإضطهاد وأمله في الفرار من مضطهديه .(٢) لقد

(١) موسوعة علم النفس . اعداد د. اسعد رزق الطبعة الأولى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٧ ص ١٤٢ .

(٢) والاس فالى . مصدر سابق ص ١٦٢ .

وجدت تعليق ج . هودين - حول الفرق بين ماكس ارنست وسلفادور دالى - تعليقا طريفا رغم دلالة العلمية . فهو يقول : من ماكس ارنست الى دالى نمر من علم النفس الى الطب النفسى (١) .. فدالى يحدد بارانويا كريتيك التى ابتكرها ومارسها بأنها إنفجار منظم وعنيف لرغبة إنسانية ، وكأسلوب عفوى لإنتاج تداعيات لامنطقية تستثمر حالة الهذيان .. وهى تظهر أيضا طموحه الاكبر : إعادة إخضاع أسلوب كبار الفنانين السابقين للتعبير عن مفهومه عن العصر الذرى .. ويدعم تعبير ج . هودين مواقف دالى نفسه المسرحية وتصريحاته الغريبة والتى تجذب إهتمام الجمهور - أحيانا كثيرة - قبل الإهتمام بإبداعه الفنى .

تعتبر لوحته " الإنسان غير المرئى L'Homme Invisible " التى رسمها بين عامى ١٩٢٩ - ١٩٣٣ هى عمله الأول الذى يتضح فيه أسلوبه السريالى الخاص " النقد الهذيانى " Paranoïa, Critique وهى لا تصور إنسانا طبيعيا - ولكنها تصور منظورا لعناصر معينة فيه : النظرة ، اليد الممتدة على مانتخيل أنها ركبتة .. مايمكن أن نتصور أنها قدمه .. الخ . وهناك لوحات عديدة على نفس الأسلوب أنجزها بين عامى ١٩٣٠ - ١٩٤٠ . من أشهرها لوحة " وجه مائى ويست " ولوحة " سوق العبيد " .

وأسلوب " النقد الهذيانى " نوع من التحليل النفسى الذاتى للجنون الخاص .. حيث رجع دالى كثيرا الأعمال فرويد التى قرأها أثناء دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة . عام ١٩٣٨ تعرف دالى على فرويد حين كان الأخير مريضا فى لندن وبعد ذلك كتب فرويد فى أحد خطاباتة : " إن هذا الأسبانى الشاب ذو العيون الرائعة الحادة وأسلوبه المعروف فتن بما تحمله السريالية للمجانين الكاملين " . لقد وجد دالى عند فرويد تبريرا للحب الشديد الذى كان دائما يحسه نحو طفولته ، وما فيها من هول ونشوة . كما أدرك دور النوم الذى يشبه الرحم الواقية .

كان دالى يرى الأجراس كل يوم فى المدرسة وعلى حوائط الممرات من خلال الباب الزجاجى لفصله ، وكتب فيما بعد : لقد خلفت الاجراس داخل حزننا لا ينتهى ، ولازمتنى ذكراها سنوات عديدة " . وأعاد دالى تصورها عام ١٩٢٩ فى لوحة ذات حس اسطورى تراجيدى : " الظلطان " على الشاطئ تتحولان عنده إلى رجل وإمرأة .. الصخور تتحول

(1) J.P. Hodin. OP. CIT.

إلى تماثيل لشخص عملاقة ومتصدعة .. هواجسه تسيطر عليها الأرواح ، يرى الإنسان كما يرى الحشرات في متحف التاريخ الطبيعى .
تجاوز دالى اللوحة ليطلع نقده الهذيانى على الأشياء : " جاكث أفروديت " .. " آلات التفكير " .. الخ .. فى " جاكث أفروديت " لصق عشرات الكؤوس بداخلها مادة تركوازية اللون على جاكث لونها زيتى فوق قميص . ويبدو من فتحتها " سوتيان - مشد صدر - امرأة . ويقول ديديه بميرل "Didier Pernerle

" إن الكؤوس على الجاكث تذكرنا بالسهم على جسد القديس سباستيان " (١) .
كما إهتم دالى بتصميم مجموعة من الحلى الذهبية أطلق عليها أسماء مثل : " القلب الملكى " . " القلب الذى يخفق " - بمناسبة تتويج الملكة اليزابيث الثانية - " والعنب الخالد " . وإهتم أيضا بتصميم زجاجات البارفان وديكور المحلات التجارية أى إهتم بكل ما يعود عليه بالريح المادى والشهرة .
عام ١٩٣٤ سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية للمرة الأولى عن طريق البحر ، لإقامة معرض هناك بينما كان المفروض أن يلقي محاضرة فى برشلونة قبل دقائق فقط من موعد سفره .. فى ميناء نيويورك إستقبلته صديقة إسمها " كاريس كروسبى " وقدمته إلى عدد من الصحفيين الذين طلبوا منه رؤية أحد أعماله فصدمهم بعرض بورترية لجالا وعلى كتفها قطع من ضلع حيوان " ريش " ..

فى مارس ١٩٣٩ قام بتصميم ديكور لواجهة محل كبير للملابس فى نيويورك - إسمه " بونويت آند تيلر " . صمم للجزء الذى تعرض فيه ملابس النهار يانيو مزين بالفرو وسيدة شمعية ترتدى فستان سهرة أخضر . وصمم للجزء الذى يعرض ملابس السهرة عارضة أزياء شمعية تجلس على سرير مغطى بالسلكان الاسود وأسفله بعض الجمرات . فى يوم الافتتاح مر أمام المحل فقوجىء بتغيير فى تصميمه سأل الإدارة عن السبب فأجابوه بأن الزبائن إندھشوا منه . وبعبسية دفع دالى البانيو الذى إنزلق محطما زجاج الواجهة . ثم ذهب الى قسم البوليس غاضبا ومطالباً بحقوقه . وبعد حادثة أخرى إختلف فيها مع إدارة سوق نيويورك الدولى التى طلبت منه عملا فنيا ، نشر بيانا بعنوان : " إعلان استقلال التصور وحق الإنسان فى جنونه الخاص " . ثم ترك أمريكا محبطا .

(١) كاتالوج معرض دالى . مركز جورج بومبيدو . باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ - ١٤ أبريل ١٩٨١ .

في بداية الستينيات إهتم دالي بتجسيد الصور كما هو متبع في بعض أنواع " الكارت بوستال " وحاول تعميم هذا الأسلوب في لوحات ذات مقاسات كبيرة . منطلقا في هذا الإهتمام من الإحساس باللمس ، لكنه لم ينجح فيها ، فأتجه الى أسلوب أكثر كلاسيكية عن طريق تصميم اللوحة لترى من زاويتين . كما أتجه الى الحفر " الليثوجراف " وقدم أعمالا كثيرة أنجزها بالإشتراك مع الفنان الأمريكي " سلوين ليزاك " عرضت لأول مرة عام ١٩٧٢ في مسرح متحف " فيجيراس " ، قبل أن يفتتح متحف " دالي " في سبتمبر ١٩٧٤ في نفس القرية وقد صمم ديكوراته دالي بنفسه .

في بعض أعمال دالي أيضا نلاحظ التأثير العلمي : " الساعات الرخوة لثبات الذاكرة " التي رسمها عام ١٩٣١ يصور الساعات " الزمن " تنزلق - مثل الجبن - في المساحة " المكان " . وفي عام ١٩٦٣ يعود لرسم بورتريه لجالا يصفه بأنه علمي يبدو فيه تأثير إكتشافات علم الاحياء وبخاصة فيما يتعلق بالخلية .

منذ عام ١٩٥٠ عاد دالي إلى الكاثوليكية وكتب : " التصوف سعادة خارقة ، وهو التفجر الجمالي لدرجات السعادة الفردوسية القصوى التي يتمتع بها الإنسان على الارض " . (١) . وحقق تحليلات تشكيلية لبعض الموضوعات الدينية مثل لوحته " صورة مريم العذراء " - التي هي وجه جالا - وذهب بها إلى روما وقدمها الى البابا " بول الثاني عشر " حيث أوضح له البابا إهتمامه بالفن الحديث .

لكن تدين دالي في نظر هيربرت ريد - تدين متكلف " مثال على ذلك لوحته المسماة بالعشاء الأخير والتي تمت إعارتها للمتحف القومي للفنون في واشنطن ، فهي في حقيقتها نداء مسرحي لكل من كان يؤمن بالخرافات والدجل " . (٢)

الحقيقة أن رحلة دالي ومغامراته الفنية لم تقتصر على إبداعه الفني فقط ولكنه كان بإستمرار يدعمه بمحاولات نظرية منذ بدأ تعلم الرسم .

نشر عام ١٩١٩ مقالات في مجلة أصدرها مع اصدقائه في القرية عن أساتذة الماضي الكبار الذين أحبهم مثل جويا ومايكل انجلو وليوناردو دافنشي . وفي العدد الأول من مجلة " مينوتور " عام ١٩٣٣ نشر مقالة بعنوان " مقدمة نقد هذيانى للصورة الغائبة

(١) كتالوج معرض دالي . مصدر سابق

(2) H. Read. A concise History of modern Painting. Op. Cit. P 141..

لأجراس ميلية " يحلل فيها لوحة ميلية الشهيرة بـ " الأجراس " ويرققها ببعض لوحاته تطبيقاً لنفس أسلوب " النقد الهذيانى ". ونشر بعد ذلك مقالة بعنوان : " اسطورة تراجيدية لأجراس ميلية ". وفى عام ١٩٥٦ نشر كتيب ثورى ضد بعض فناني عصره سماه : " قوادو الفن المعاصر " .

وبعد عام ١٩٦٣ نشر دالى عددا من الكتب كل أسمائها مقترنة بإسمه : خطاب مفتوح إلى سلفادور دالى - ١٩٦٦ - . دالى بقلم دالى " ١٩٧٠ . كيف تصبح دالى " ١٩٧٣ .

يوم إفتتاح متحف دالى فى مسقط رأسه شاهد الصحفيون لوحة تقليدية رسمها دالى للجنرال ديغول فسأله عنها فقال : " لقد طلبوا منى ذلك وفرضوا على صنعها بالأسلوب الأكاديمى ودفعوا لى الثمن الذى طلبته ، ثم إنى غير منبهر بشخصية الجنرال ديغول .. شخصان فقط يسحرانى : "أنا وزوجتى جالا " .. ويضيف فى نفس الحديث عن نفسه : " هناك دالى غريب الأطوار ، كلاسيكى ، كاثوليكي ، رومانى ، ورومانى من أصدقاء رومانيا لأن هذا البلد سيكون من أوائل الشعوب التى ستعيد الملكية لأوربا " (١) ، " أنا شديد الإعجاب بحياتى إنها فعلا الحياة التى تناسب النابغة دالى ، شىء واحد يزعجنى هو حزن أبى إزاء تصرفاتى . كان قاضى فيجيراس ، وكان يحزن عند رؤيتى أدخل المقهى وعلى رأسى رغيف خبز " . (٢)

عام ١٩٧٧ وفى محاضرة دكتور خوان انطونيو اوبول - الطبيب النفسى الذى كان يعالج دالى - فى جامعة مدريد قال إن دالى أغرب رجل عرفه فى حياته . فهو أبعد الحالات النفسية عن " الطبيعية " دون أن يكون مجنوناً ، وأبعد الحالات عن الجنون دون أن يكون طبيعياً .. (٣)

(١) التناقض بين دالى والسرياليين الآخرين انه ملكى وكان يؤيد نظام فرانكو ملك أسبانيا السابق . والغريب فى هذه الجملة التى قالها دالى قبل منتصف السبعينات من هذا القرن انه بعد حوالى ١٥ سنة منها ، انهيار فعلا نظام الحكم الشيوعى فى رومانيا ، وكانت أول دولة تبدأ الزلزال الذى حطم الانظمة الشيوعية فى اوربا الشرقية وكان دالى تنبأ بما سيحدث !!

(٢) نزيه خاطرجريدة النهار اللبنانية ١١/١٠/١٩٧٤ .

(٣) شوقى الرئيس : دالى فى غموض الحياة والموت . مجلة النهار العربى والدولى ٧ / ٩ / ١٩٨٠ .



خوان ميرو عام ۱۹۳۰.

انا ذو طبيعة مأساوية وصامتة

بموت خوان ميرو عام ١٩٨٥ بعدما عاش ٩٤ عاما . إختفى آخر رسام كبير من فترة ما بين الحربين العالميتين . وآخر هؤلاء الفنانين المتأثرين . المجنونين بالرسم والخصباء حتى آخر يوم في حياتهم . دخل عام ١٩٠٧ مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة ، ثم درس في اكاديمية " جالى Galli حوالى عام ١٩١٢ . إهتم بالإتجاهات الرئيسية الحداثية في التصوير الأوربى ، وبخاصة في أعمال فان جوخ وسيزان وماتيس . في التكعيبية رسم شخوصا ذات طابع تعبيرى عنيف ، مفككة على خلفية بالغة الزخرفة (عارية واقفة ١٩١٨) أو منتظمة (صورة شخصية ١٩١٩) . ثم بدأ ميرو في تناول التفاصيل بدقة شديدة ، مفقدا الشخوص والأشياء شكلها الواقعى عن طريق تنسيق زخرفى لجمل التكوين ، وهكذا أخذت الأشكال قيمة الرموز (المزرعة ١٩٢١ ، المزارع ١٩٢٢) .

كان ميرو مفاجئا . ذو فظاظه عذبة . قوى الارادة . يخلق طموحات كبيرة . أصيلا دائما وذا نضارة مهدئة . إحتلت أعماله مكانا ملحوظا ومتفردا في الفن المعاصر .

إبتكر ميرو رسما شعريا شق اللاوعى . خلق عالما خاصا به . يطلقون عليه " عالم ميرو " . حيث أحلام الصغار تساعد كوابيس اوديب . عالم هو تاريخ متخيل لكائنات متناهية الصغر . لذرة أساسية ، للطبيعة ، للحياة الداخلية . عالم يعيش فيه هؤلاء الذين يرفضون الطفو على السطح والامتثال لنظام العمل . ميرو لم يترك أساطيرا ، مع أنه كان مؤلف أساطير عصرنا ، وذهبت كل أعماله في هذا الاتجاه .

عبّر ميرو عما يبقى فينا من طفولتنا . بقوة في الأغلب ، عن ضوضائنا ومخاوفنا . كان ميرو كتالونيا (كتالانبا إحدى مقاطعات أسبانيا) مثل بيكاسو ودالى ، أكبر شبحين في تاريخ الفن الحديث التشكيلى . ولد في برشلونة عام ١٨٩٣ ، ووصل إلى باريس عام ١٩١٩ . إهتم بالتكعيبية وتعرف على بيكاسو ونزل عنده . كان هذا مثلما يدخل فأر في قفص الوحوش . لكن ميرو الفأر أقل تأثرا وأكثر رقة حضور .

في باريس إهتم بالدادا قبل أن يعرفه اندريه ماسون على بريتون ويدخل الحركة



«العصفور يطير نحو المنطقة التي يثبت فيها الزغب على التلال المحاطة بالذهب» هذا هو عنوان تلك اللوحة التي رسمها ميرو عام ١٩٥٠ . مقتنيات خاصة.

السريالية عام ١٩٢٤ . وأعتبر بريتون دخوله خطوة هامة في تطور حركة الفن السريالي . ومن ثم شهد إبداع ميرو نقاء وحرية لم يشهدها من قبل . ومع لوحات مثل (أرض محروقة ١٩٢٤ ، كرنفال المهرج ٢٤ - ١٩٢٥) كون ميرو عالما شديدا الخصوصية عبر فيه عن خيال مجنح . خالقا ومؤلفا فيه بين رموز مختلفة ، نجوم ، أشكال حيوانية ، ثعابين .. الخ محييا كل مساحة اللوحة بحركة غرائبية . وقد زادت ممارسته للآلية التصويرية من حرية إبداعه .

خلق ميرو أشكالا على تخوم التجريد (ميلاد العالم ١٩٢٥) غنية دائما بالإحياءات (شخص يرمى عصفورا بحجر ١٩٢٦) . روح اللعب والفكاهة الوقحة التي تسم جزءا كبيرا من إبداعه تبدو أيضا في كولاجه الذي نفذه حوالى عام ١٩٢٧ من مواد خشنة (راقصة أسبانية ١٩٢٨) .

تراوح تصوير ميرو في تلك المرحلة بين اتجاهات أكثر تجريدية أو أكثر خيالية

(ديكورات أو أجواء داخلية هولندية Interieurs Hollandais ١٩٢٨ ، وجوه متخيلة).
ثم أخذ إلهامه طابعا أكثر قلقلًا ، أخذت الأشكال هيئة ضخمة متشنجة ، وكاريكاتورية
(نساء ١٩٣٤) .

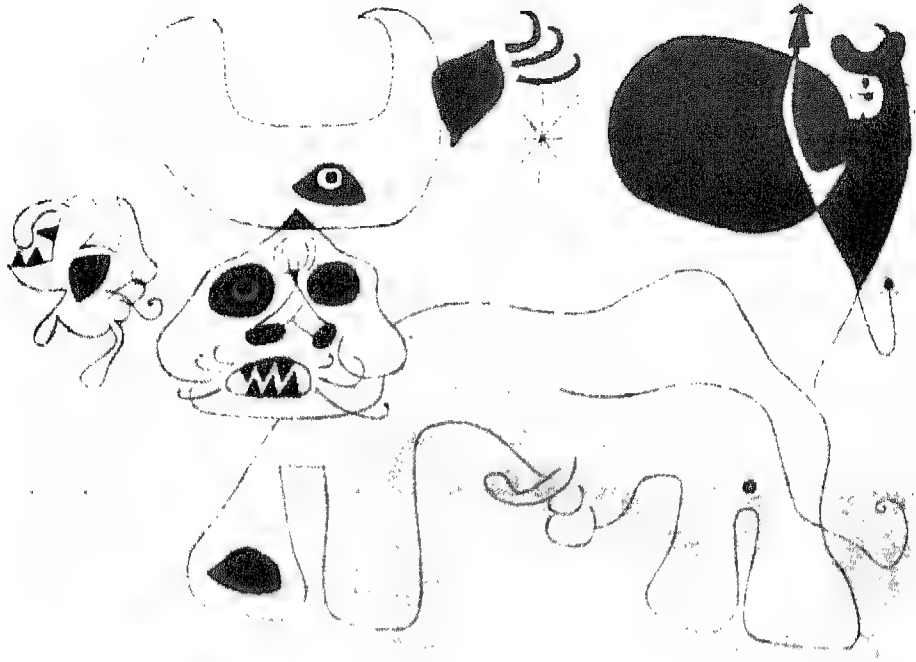
أجبرته الحرب الأهلية في أسبانيا على العودة إلى فرنسا عام ١٩٣٧ . في سلسلة من
اثنين وعشرين لوحة من الجواش بعنوان " مجموعات نجوم Les Constellations "
أخذت الأشكال الأولية والظلال الإنسانية هيئة رموز فضائية محيية فضاء من الألوان
الزاهية يسيطر عليها الأحمر والأسود . بعد الحرب صور ميرو على الحوائط (جامعة
هارفارد) . وتفرغ طويلا للميتوجراف والسيراميك والنحت الخزفي .

كان ميرو صغير الجسد ، خجولا ، لا يزن حضوره أكثر من عصفور ، أو واحدا من
كائناته الدقيقة . كانت نظرتة جادة وحضوره قلق ، مدهش ، ظل حتى نهاية حياته يحمل
وجه طفل متحفظ . " أنا ذو طبيعة مأساوية وصامتة . متوازن إلى حد كبير . لكن كل شيء
يزعجني . تبدو لي الحياة عبثية . يخيّل لي أن كل شيء يسير إلى الأسوأ . إذا كان هناك شيئا
ساخرا في رسمي فأنا لا أبحث عنه بوعي " .

السخرية - سوداء أم وردية - كانت عمق طبيعته ، أكثر مما كانت لدى " كلي " .
الفنان التشكيلي الألماني الرومانتيكي الحديث ، لذا كان ميرو سرياليا بطبيعته . قال عنه
اندرية بريتون " ربما يكون ميرو الأكثر سريالية بيننا " . ويفسر الناقد اندريه فيرميجير :
" إجمالا كان ميرو واقعيًا مفرطًا قبل الجميع ، لكن ولعه الموهوس بالتفاصيل ينطلق
بسرعة شديدة نحو تفسير خيالي للواقع " .

مثل الأطفال والرسامين البدائيين والسذج ، لم يكن ميرو يعرف المسافات ولا النظام
الذي يدرج الكائنات والأشياء طبقا لحجمها وموقعها من المنظور . يرسم " فولكلوره
" مثل راو شعبي بسيط وناغم في نفس الوقت . حملت رسوم ميرو علامة إكتشاف فرويد ،
مثلما حملت إكتشاف هذا الممر بين حسية بداية القرن إلى العلامات الجنسية الفطرية
والأولية التي شكلت واحدة من المظاهر الأكثر أصالة للرسم فيما بين الحريين العالميتين .

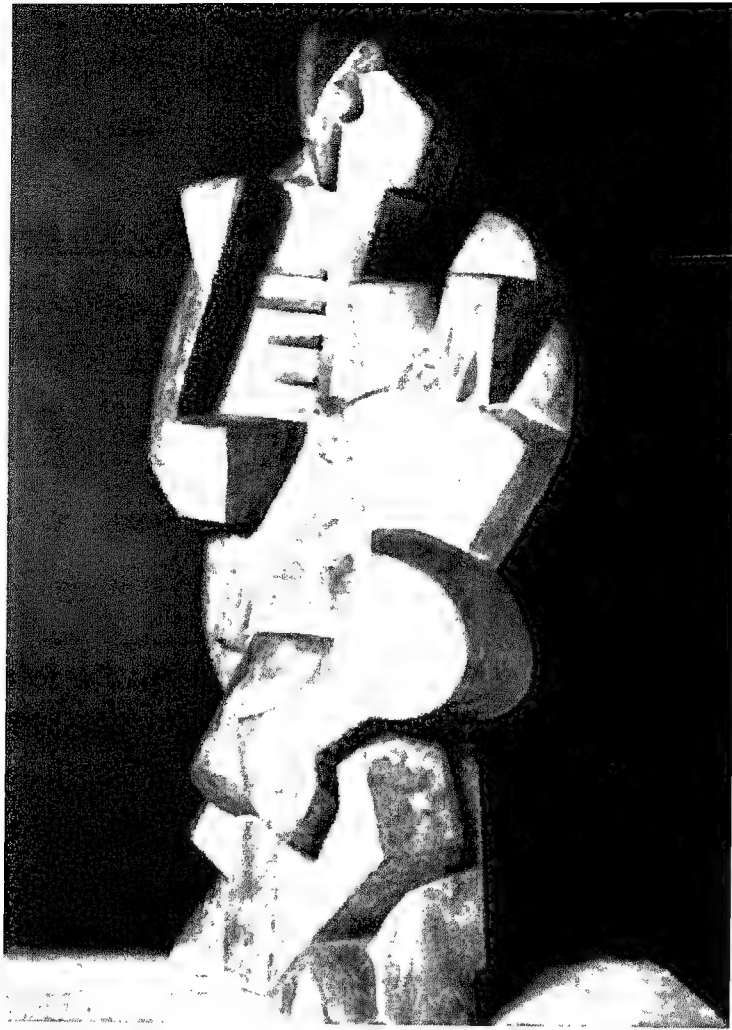
لكن كل هذه الكائنات الصغيرة الفظة والمشعرة التي تشكل عددا كبيرا من رسوم ميرو ،
أو ترسم كتاب حيواناته ، تعيش في مساحة كونية يختلط فيها القريب بالبعيد وتتبادل فيها
الكائنات والأشياء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر خواصها . وفي هذا الحوار بين
الحشرة والنجمة ، بين الحصة والمذنب ، تأخذ أخيرا هذه الأقليات المظلومة في الإبداع ثأرها



«سباق الثيران» . لوحة للفنان خوان ميرو . ١٩٤٥ . المتحف الوطني للفن الحديث باريس.

ويستقر التصنيف الفوضوي للمساحات والتاريخ الطبيعي لميرو .

قال ميرو ذات يوم : " هناك في لوحاتي كل الأشياء الصغيرة في مساحات فارغة ، منظر من طائرة على مدينة في الليل ، إنه شيء رائع . نرى كل شيء . نرى شخصية صغيرة ، حتى الكلب الصغير نراه . ولهذا أهمية هائلة ، مثلما يبدو شعاع ضوء في بيت أو بيتين من بيوت الفلاحين في هذا السواد المطلق أثناء طيران ليلي " . وقد استفاد ميرو في هذا الإتجاه من الرسم الهولندي الذي إستطاع تحويل العلامات الضخمة إلى حبوب صغيرة بشكل جديد ومؤثر .



«امرأة وطفل» تحت للفنان جاك ليشيتز . حجر . ١٩١٩ . المتحف الوطنى للفن الحديث . باريس .

سقف الهواء المبتسم

من الملاحظ ان النحت السريالى لم يأخذ حقه فى العرض والنقد بمثلما أخذ التصوير .. رغم أن هناك طريقا طويلا من الكمال النحتى بالمفهوم الكلاسيكى عند رودان مثلا إلى ماتيس وصولا إلى الداديين و السرياليين، الذين لم يحترموا التصنيفات الشكلية للنحت .. لذلك فقد كانت ثورتهم فى هذا المجال هى تحويل النحت الى أشياء "Objéts"، وكل نحت الدادا كان تجميع "أشياء - جاهزة" فى علاقة هدفية لخلق نوع من المجاز التشكيلى له قوة مثيرة إسترجاعية مثلما يحدث فى قصيدة شعر .. وقد واصل السرياليون العمل إنطلاقا من نفس المفهوم بإضافات جديدة .. كما سنرى عند جياكوميتى وارنست وآ رب وغيرهم ..

فإستخدام النحات السريالى للأشياء الجاهزة هو إستخدام نفسى - فنى . لأنه يجد فى الشئ الجاهز ما يساعده على تكوين شكل يحرر الأحاسيس المكبوتة داخله . وهذا النحات مثل باقى النحاتين يحترم عمله ولا يرى فى إستخدام شئ جاهز أى عيب ، بل إنه يكتشف قيمة تعبيرية خاصة فى هذا الشئ وتفردا عن باقى الأشياء ، لذا فهو عندما يبرز هذه القيم فى الشئ الجاهز فإنه يقوم بدور النحات ، ويقوم بعمل نحتى بمفهوم جديد ومختلف .

أثناء عمل البرتو جياكوميتى "Alberto Giacometti" لأكثر أعماله سريالية " الميدان فى الساعة الرابعة صباحا " - ١٩٣٢ - ١٩٣٣ - كتب تعريفا بالعمل : إننى أندفع فى الفراغ. فى ضوء نهار رطب أتأمل فضاء ونجوما تعبر السائل الفضى حولى .. مرة أخرى وأنا مفتون بأبنية تبهجنى ، حيث يعيش فوق واقعيته "Surreality" قصر جميل ، طابق قرميدى ، أسود ، أبيض ، أحمر ، تحت قدمى ، الأعمدة العنقودية ، سقف الهواء المبتسم ، والميكانيزمات الدقيقة التى لا تستخدم " . وكتب أيضا : " ذات مرة .. الشئ يبنى ، أتجه لرؤية فيه ، تحولت واستبدلت ، حقائق حركتنى بعمق ، رغم عدم إدراكى لها ، أشكال شعرت باقترابها منى تماما ، حتى دون أن أستطيع تحديدها ، تعمل كلها لإزعاج



البرتو جياكوميتي عام ١٩٦٣.

أكثر" (١). في هاتين الفقرتين يتضح التأثير الكلي للنحت السريالي : التركيب في فضاء ميكانيزمات دقيقة لا تستخدم ومع ذلك فهي مزعجة بعمق ..

وجياكوميتي نحات ومصوّر وشاعر سويسري ولد عام ١٩٠١ ومات عام ١٩٦٦. ابن لمصور تأثري اسمه جيوفاني. وابن عم لفنان دادى من زيورخ اسمه اوجستو. درس البرتو في جنيف وعاش في إيطاليا ثم إستقر في باريس عام ١٩٢٢ حيث تتلمذ في النحت على يد بورديل Bourdelle. تطور بنحته نحو تفسير منمنم جدا للأشكال الإنسانية، متأثرا بالنحاتين برانكوزى وليبشتز

ولورنز والنحت الافريقى. ومع ذلك أبدع جياكوميتي أعمالا شديدة الصغر، وأخرى شديدة الطول والنحافة. بإختصار كان نسيجا وحده، متفردا، وما زال.

إكتست أعماله بقيمة رمزية مظلمة بمسحة من السخرية والإثارة الجنسية Erotisme على صلة بالإهتمامات السريالية (الزوجان ١٩٢٦، امرأة ملققة ١٩٢٨). حتى إنضم إلى الحركة السريالية عام ١٩٣٠ مشيدا تكوينات أكثر إستطالة غالبا ماتوضع على قواعد صغيرة مجسدة مساحة خيالية (القفص ١٩٣١، القصر في الساعة الرابعة ٣٢- ١٩٣٣) وكذا أشياء ذات وظائف رمزية (الكرة المعلقة ١٩٣٠) وأشكال غامضة (الشيء غير المرئى ٣٤- ١٩٣٥) حتى خرج من السريالية باحثا عن طريق منفرد.

لكن منذ ١٩٤٠ وما بعدها يتحول جياكوميتي عن الأبنية إلى أشكال إنسانية .. أحيانا تميل إلى التجمع في شارع أو ميدان - بشكل تأليفي - وتتحرك في نسيج فضائي. لقد أطلق جياكوميتي على هذه الجماعات الإنسانية " تركيبات "، وإليها يعود التأثير المستمر

(1) H. Read, Aconcise History of modern painting, OP. CIT. P 158

للسريالية في أعماله . إن الجسم الإنساني بالنسبة له ذو دلالة .. إنه فقط الرمز الظاهري لذاتية غير ملموسة ، إحساس حزين بفراغ روى لا يستطيع أن يمتلئ في أى حالة طبيعية.. لذا يلجأ إلى تحريف الجسد الإنساني لتبدو شخصه بالغة النحافة ، بالغة الإستطالة تعبر عن أزمته الداخلية ، بل وعن الفراغ الخارجى الذى يبدو - من تحريف الشكل - أكثر فراغا .. ولا توجد له محيطات دقيقة، لذا يصبح الجبس وسيلة جياكوميتى المفضلة .



فيكتور برونر عام ١٩٦٠.

جياكوميتى يأخذنا وراء الموضوع الآنى للنحت السريالى - الذى يكون أحيانا غامضا - الى المعنى الأعمق للحركة ، أى إلى الإمكانية الأعظم للحرية الملهمة ، أو كما قال بريتون فى البيان الأول " لا حدود يمكن أن توقف التخيل الإنسانى "

حالة ماكس ارنست كنحات مختلفة قليلا . إنه كنحات بدأ مع الدااد ، ولم تكن موضوعاته تختلف كثيرا عن موضوعات زملائه الذين دخلوا الحركة .. لكنه - مثل ارب وشويترز - كان مغرما بالجمال : " العندليب فنان كبير " .. إلا أنه بعد إنتقاله إلى السريالية وإستقراره فيها سار نحو النضج الفنى .

فى خطاب إلى كارولا ويلكى كتب ارنست عام ١٩٣٥ : " جياكوميتى وأنا مبتلين بحمى النحت . نحن نعمل على كتل جرائيت ، كبيرة وصغيرة ، من جرف فورنو جلاسيه " Forno Glacier وهو يشير إلى بعض المنحوتات التى تضمها الان مجموعات خاصة فى نيويورك ولندن . وقد قام بعمل منحوتات مشابهة حينما كان يعيش فى اريزونا بين ١٩٤٦ و ١٩٤٩ .

فى ١٩٣٨ كان يسكن فى سان مارتان دارديش Saint-Martin D'Ardeche على بعد ٥٠ كيلو مترا شمال مدينة افنيون الفرنسية وغطى حوائط منزله بنحت بارز ضخم . لكن

النحت الذى يحمل شخصيته بقدر أكبر نجده أكثر أصالة فى الشكل وخيالى فى المفهوم ، هذا النحت وينتمى الى صيف ١٩٤٤ عندما كان يعيش قرب النهر الكبير فى أيسلندا . هذه السلسلة من التكوينات (التى صبت فيما بعد برونزا) توضح براعة ارنست التكنيكية التى طبقها بشكل متقطع - وهو يحتفظ فى نحته بذكاء وخيال لوحاته - ومن أروعها " المنضدة جالسة " . حيث يبدو معنى فضائى يذكرنا بعمل جياكوميتى الخشبي " نموذج لميدان - ١٩٣٠ - ١٩٣١ " . وتبدو شخصياته غير موجودة فى هذا العالم . لكن القطعة الأكثر نجاحا وشهرة من بين هذه المجموعة هى " الملك يلعب مع الملكة " والتى تشبهها - بشكل عارض - قطعة هنرى مور " ملك وملكة " التى نحتها عامى ١٩٥٢ و١٩٥٣ .

تبقى منحوتات ماكس ارنست فى مملكة " ديونيسيسوس " " Dionysus - إله الخمر عند الإغريق :إلهامها غريب وبخاصة الحسى منه . العالم " الآخر " فى شخصه التى تغمرنا ليس واقعا - أعلى لكنه واقع - أدنى ..

هناك فنانون آخرون تعاونوا مع السريالية وساهموا فى تطوير النحت الحديث . مثل : خوان ميرو فهو كنهات ، عمل سلسلة من " التركيبات " عام ١٩٢٩ ، لكنها جاءت نحتا بارزا وأقرب للتصوير من النحت . بعد ذلك جرب فى الخزف وقد صبت بعض تماثيله الصغيرة من الصلصال برونزا مثل : " الطائر " ١٩٤٤ - ١٩٤٦ " ، وملامح صغيرة " ١٩٥٦ . وقد قال عنه النحات الكبير جياكوميتى : " بالنسبة لى ميرو هو الحرية الأكبر . إنه أكثر من الهواء وأكبر من الاتساع الذى رأيته فى حياتى . ميرو لا يضع نقطة الا فى مكانها الصحيح تماما " .

أيضا جون ارب الذى - بعد تجاربه فى الكولاج والحفر على الخشب واستخدام الكرتون - تميز بإستخلاصه لشكل عضوى خالص . هناك صلة بين هذا الشكل وأعمال هنرى مور . ومور أيضا لديه جذوره فى تربة السريالية مثلما عند بيكاسو إلا أننا لا نستطيع أن نسجنهما داخل حدود جماعة أو حركة خاصة .

هناك أيضا جيرمين ريشية Germaine Richier النحاتة الفرنسية (١٩٠٤-١٩٥٩) التى تتعلق أعمالها باللغة الشكلية لجياكوميتى . تذكرنا أعمالها بمسح بيولوجى لإنسان الى شجرة وهو موضوع معروف فى الاساطير الكلاسيكية لكنها تعالجه بكل تفسخ ومرضية إنسان القرن العشرين . من جهة أخرى هناك ريج بيلتر Reg Bulter حيث يبدو



«بوسه» نحت بارز لہانز آرب ۱۹۲۰. وکلمة بوسه Poussah تعنى تمثال مثبت
بشكل يجعله دائماً في وضع عمودي.

مع تركيباته - ذات المفهوم السحري البدائي المنقول إلى حقل حضارة ميكانيكية - ميل
لمسخ الإنسان إلى كائنات أدنى مثل الحشرات . هذا المسخ الذى استكشفه فنانون من قبل
امثال ريدون Redon واينسور Ensor وكاكا Kaka .

الكسندر كالدرا (ولد ١٨٩٨ -امريكى) من الذين ساهموا فى وقت مبكر فى تكسير
شكل النحت الكلاسيكى - المتعارف عليه من قبل عن طريق الجراة فى استخدام خامات
معدنية - أسلاك وكرات وبشرايح - فى تكوينات متحركة داخل عالم سريالى ، وهو ما يفرق
بينه وبين نحّات آخر ساهم فى تكسير النحت الكلاسيكى أيضا - ناعوم جابو عن طريق
إستخدامه لخامة البلاستيك ولكن فى تكوينات تجريدية وهندسية .

وأنا لن أستطيع هنا أن أعطى كالدرا أو جابو أو غيرهما من الفنانين العظام (لاحظ
العظام هذه) أو العباقرة أو ماشاكل ذلك حقهم فى هذا الكتاب .. كل واحد منهم يستحق
كتب لوحده . فكيف لى بذلك الآن ..

[٥]

" هل تذكر كل شيء ، كل شيء .. أنا لا أذكر شيئاً . لكن أعلم أن هذه اللحظة قد أتت ياسيسيليا . أى عالم كنت تعيشين فيه .. أننى أختنق . لايمكن رؤية البحيرة إلا من الجانب الأيسر للقلعة "

من حوار فيلم مالومبرا

كان إكتشاف الشعراء والرسامين الباريسيين لفن السينما في حوالى عام ١٩١٧ حينما بدأ أبوللينير ومن هم حوله يولون هذا الفن إهتمامهم . وفي نفس هذا الوقت تقريبا ، وبالتحديد في مدينة نانت Nantes الفرنسية ، كان الطبيب المقيم اندريه بريتون ومريضه جاك فاشيه Jacques Vaches يتسكعون من دار سينما لآخرى ويشحنون طاقاتهم الخيالية بما إستطاعوا اليه سبيلا من صور سينمائية .

أما الكتابات التى ظهرت في تلك الفترة لفنانين من امثال فاشيه ولوى آراجون وفيليب سوبو وتريستان تزارا وفرانسيس بيكابيا وجورج ريمون - ديسينى وبنجامان بيريه وبول ايلوار وباك ريجو Jacques Rigaut أقول أن كتابات هؤلاء الفنانين تتميز بالذاتية والغنائية فهى تعبير عن خيالات وافكار تكونت في الظلام وعن صور إستعارية تمثل الاستجابة الشعرية أصدق تعبير حتى انها تتحول في حد ذاتها الى مادة للشعر .

ومن هنا فإن مقال آراجون " عن الديكور " والمنشور في عدد سبتمبر ١٩١٨ من مجلة " الفيلم Le Film " ، يعد مثالا جيدا على مثل هذا النوع من الكتابات ، وفيها يجد المرء أصداء للنظرية السينمائية عند السرياليين .

فآراجون يعرب عن إعجابه بقدرة الكاميرا على أن تنفذ الى قلب الأشياء فتسيع نوعا من المهابة والقيمة الشعرية على الأشياء العادية " منظر المنضدة حينما يوضع عليها مسدس والزجاجة حينما تتحول إلى سلاح في بعض الأحيان والمندبل حينما يكشف عن جريمة " . وفي " رسالة من الحرب " التى بعث بها جاك فاشيه من على الجبهة نراه يعبر عن تأثر واستجابة شديدين لمقال آراجون والذي حصل عليه بريتون ، فهو يكتب قائلا :

" ياله من فيلم ذلك الذى سأصنعه - فيلم يمتلئ بالعربات المجنونة والكبارى المتهالكة وأيضا بالأيدى التى ترحف عبر الشاشة لكى تمتد نحو وثيقة ما أو أخرى .. لكم هى عديمة النفع وبالغة الأهمية ! - بالإضافة إلى الحوار المأساوى المتصاعد من ملابس للسهرة خلف نخلة تسترق السمع - وبالطبع فإن الأمر لن يخلو من تشارلى شابلن وهو

يبتسم ابتسامته العريضة ويحرق في الأشياء بعينه المتسائلتين . أما رجل الشرطة فسوف يُترك منسيا في صندوق الملابس " !!!

وهكذا أصبحت السينما واحدة من المتع الباريسية الأساسية في شهور ما بعد هدنة الحرب العالمية الاولى . وأعجب بها الفنانون والشعراء الطليعيون . مدحها ابولينير الذي أعجب أساسا بإمكانياتها وحداثتها . لكن سرياليو المستقبل وجدوا فيها سحرا وسخفا . كتب سوبو : " في الوقت الذي كنا نطور فيه السريالية كانت السينما مفاجأة هائلة لنا " . الصمت ، الابيض والاسود ، وميض الصور على الشاشة كانت في رأى اراجون - ترياقا للواقعية . وكانت هناك جاذبية مغناطيسية في الأفلام . واعطى الحدث طريقا للتعبير المباشر عن الموهبة والإحساس .

عام ١٩١٩ استمتع بريتون وارجون وسوبو بالمسلسل الأمريكي : " مآثر الين " والتي عرفت في فرنسا بإسم " أسرار نيويورك " حيث لعبت دور الين الممثلة بيرل هوايت . وثار بينهم الجدل حول المقارنة بين دورها في هذا المسلسل ودورها في مسلسل آخر اسمه " مجازفات بولين " .

وجد السرياليون في السينما وسيطا مثاليا يجمع بين الكولاج اللفظي والمرئي . لم يكن الفيلم فقط مثل الحلم ، تجربة مشاهد يقترب من نفسه في الظلام ، لكنه كان أيضا واقعية فوتوغرافية تتيح إمكانية أكثر تطورا ، تمزق أحداثا عادية ، وسلوكا ، وتعاقبا زمنيا . ولهذا اعتبروه سلاحا أكثر ثورية . وبحلول عام ١٩٣٠ اعتبر الفيلم السريالي تهديدا حقيقيا لآداب الجمهور .

حيث لا كلاب هناك ولا أندلس

الواقع الذى مازال قائماً - أن أهم فيلمين في بداية السينما السريالية هما : " كلب أندلسى " و " العصر الذهبى " . رغم أن الأول مدته عشرون دقيقة والثانى مدته ساعة كاملة .

والواقع أيضا أن أهم مخرجى السريالية - بل ومن أهم مخرجى السينما على الإطلاق - مازال الأسباني " لويس بونويل " Luis Bunuel " ولن يكتمل فهمنا للعلاقة بين السينما والسريالية الا بعد توقفنا أمام هذين الفيلمين بالتحديد ومخرجهما الرائع .

صور هذا الفيلم " كلب أندلسى " "Un Chien Andalou" ٢٠ دقيقة . صامت في ربيع ١٩٢٨ في باريس والهافر . وعرض في يونيو من نفس العام على مجموعة صغيرة من المدعوين في ستيديو اورسلين Ursulines . ورحب به على الفور بريتون وأصدقائه معتبرينه " تحفة سريالية " . فالفيلم ليس إلا : " بكرتان قصيرتان ، حيث لا كلاب هناك ولا أندلس " على حد قول بونويل نفسه . كان الفيلم تخیلات متوحشة أحيانا ، وأحيانا فرويدية . حيث نجد في مشاهد الأولى عين فتاة صغيرة تشق نصفين بموس . وكانت في الواقع عين بقرة مذبوحة . وقد شاهدت هذا الفيلم في باريس في مطلع الثمانينات .

يبدأ الفيلم بشخص يسن موس (كموس الحلاقين ليكشط به ظفره / ثم يشق عين فتاة / شخص آخر يركب دراجة يجرى بها في الشوارع / فتاة تنتظر أحدا في شقة . تنتظر من النافذة / يسقط الشاب من فوق الدراجة على الرصيف أمام منزلها بشكل مخطط / تنزل مسرعة / ينام على سريرها .

تفتح لفافة كان يحملها معه . اللفافة بها بدلة كاملة وكراطة . يقف . يضع يده على زجاج النافذة . تسير على يده خنافس وحشرات . يحاول أن يمسك بنهدى الفتاة . يطاردها .. يمزق الجزء الأعلى من ملابسها . تبدو عارية ثم مغطاة .

يلهث الشاب ويسيل لعبه في إحياء جنسى / تجرى الفتاة منه . يحاول الخروج من باب الغرفة لكن بابها يغلق على يده . تبدو على كفه مرة أخرى خنافس وحشرات . الفتاة

سمينة وتمثل بشكل مضحك . يفتح الشاب الباب ويشد حبلا يلفه على كتفه . ويجر أشياء تبدو ثقيلة . يظهر ثلاثة اشخاص . ينام . ثم يسحبهم بالحبل ووراءهم جاموسة ميتة . يحطم في طريقه أدوات البيت . تنزعج الفتاة . يأتى زوجها . يدخل بإنДФاع الى الحجرة . يرى الشاب راقدا على السرير . يأمره بالنهوض والخروج . ويخرج الزوج مسدسه ليطلق على الشاب الرصاص فلا يصيبه . يسقط من يده المسدس . يلتفت الى الحائط ويستند عليه موليا ظهره للشاشة وينتهى الفيلم .

يقول بونويل أنه عندما ذهب إلى عرض افتتاح الفيلم كان في جيبه ظلط حتى إذا هاجمه الجمهور ضربه بالظلط .

إن فيلم " كلب أندلسى " يمكن إعتباره نوعاً من أنواع النقد للحركة الطليعية ، وهو رأى يدعمه بونويل نفسه .

" من وجهة النظر التاريخية فإن الفيلم يمثل رد فعل عنيف تجاه ما كان يعرف في تلك الايام بإسم " الطليعية " ، وهى حركة كانت تستهدف في المقام الأول الحساسية الفنية والتفكير العقلانى عند جمهور المتلقين .. ففى فيلم " كلب أندلسى " نرى الفنان السينمائى لأول مرة وهو يتخذ لنفسه موضعاً متميزاً على المستوى الشاعرى الأخلاقى " . والفيلم يحمل بداخله ما يبدو كقوة وحيوية شكلية مستقلة بذاتها وهو أمر كان ومازال مبعث إرتياح للكثيرين من الذين يعجزون عن فهم أو هضم مادة الفيلم ذات الطابع المجنون اللاعقلانى . وذلك أن بونويل ودالى الذى شاركه في كتابة السيناريو ، وقد أرادا ان يصفيا الطريقة التى يعمل بها الجزء اللاواعى من تفكير الانسان ومن ثم فهما يستعيران الوسائل التى يستخدمها كالإحلال Displacement والتكثيف Condensation وعدم الإهتمام بعناصر الزمن والحيز واللغة والسببية Causality إلا أنهما لم يريا في هذه الوسائل سوى أدوات و وسائل لتحقيق هدف محدد هو الإعلان عن الأبعاد المستترة للتفكير الانسانى من خلال صور إستعارية عنيفة ومأساوية ومشحونة بالدوافع الشهوانية عند الانسان (الليبيدو) .

ولعل بونويل ودالى كانا يحرضان المتفرج على أن يستخلص من الفيلم معنى شكلي مستقل بذاته ، خصوصا وأن عرض الفيلم كان قد إقتصر على بعض الدوائر السينمائية الطليعية التى يحاول فيها المتفرج " المستنير " أن " يعقل " شيئاً مما جاء في الفيلم . وهو بلا شك كان سيقدر تلك المعادلات " الماهرة " التى يقيمها الفيلم بين النمل والبشر ، وقنفذ البحر والأبط كثيف الشعر ، وغيرها من الأشياء ذات الالوان المتنوعة . ثم أنظر الى دالى وقد

ظهر في آخر الفيلم على شكل مفرط في المداهنة والتأنف إلى حد يثير الغيظ - مرتديا بنطلون رياضي قصير وبلوفر منمق وقخيم بينما ظهر شعره لامعا وبراقا بفعل زيت البريليانتين - وذلك في محاولة للتهكم على روبير ديسنوس Robert Desnos وهو نموذج الممثل في افلام الطليعيين . لقد نصب الفخ وقضى الأمر ، وها هو بونويل يكتب في مجلة " الثورة السريالية " La Revolution Survealiste قائلا :

ماذا بإمكانى أن أفعل حيال هؤلاء الحمقى الذين أصابتهم حمى الجدة والإبتداع ، حتى ولو جار هذا على أشد معتقداتهم رسوخا ، وما هي حيلتى أمام صحافة لا تعرف غير الرشوة أو المداهنة والنفاق ، وأمام جمع غفير من المغفلين الذين يلحقون كل " جميل " و " شاعري " بما لا يعدو في جوهره أن يكون دعوة يائسة وغاضبة لارتكاب جريمة قتل ؟

تمجيد فريد لحب متكامل

في ١١ مايو ١٩٣٠ كتب لويس بونويل الى أحد أصدقائه يخبره أن " نوى " سيعطيه مليون فرنك وحرية كاملة ليخرج فيلما " سيصيب كل من يراه بالخلل " . الكونت دي نوى Conte Charles de Noailles - قريبا من بعيد للكونتيسة أنا دي نوى التي هجاها الشاعر بول ايلوار . وهكذا تم عام ١٩٣٠ تمويل فيلم بونويل الثاني " العصر الذهبي - L'age d'or - ٦٠ دقيقة . صامت " ورغم مشاركة دالي في كتابة السيناريو إلا أن الفيلم يعتبر من ابداع بونويل كلية . لقد فكر أولا أن يسميه " فليسقط الدستور " مستعيرا جملة من كارل ماركس . ثم فكر في إسم آخر ، وأخيرا عرف بإسم " العصر الذهبي " L'age d'or . وكان فيلما حول حب يتحدى المجتمع والدين والدولة - وقد وصفه بريتون بأنه " تمجيد فريد لحب متكامل " .

صورت معظم لقطاته في استديو بيلانكور Billancourt قرب باريس . ولقطات أخرى في أماكن خارجية بالضواحي . لعب الدورين الرئيسيين فيه : جاستون مودو-Gaston Modot وليا لي Lya Lys بالإضافة الى ماكس ارنست كزيم عصابة من اللصوص وزوجته ماري بيرث Marie Berthe وفالنتين هيجو وبول ايلوار ولورانس ارتيجا وبير بريفي . وقد صور الفيلم كذلك كاريدا Caridad أجمل امرأة في مقهى لاكوبول . وكانت كما وصفها بريتون : " راقصة بالغة الحساسية ، ذكية ، كسولة ، ومدمنة للمخدرات " . وكان السرياليون معجبون بها في تلك الفترة .

طلب الكونت نوي من الموسيقار الروسى سترافنسكي أن يكتب موسيقى فيلم بونويل ، لكن الأخير رفض لأن الموسيقار عمل مع جون كوكتو . واستخدم بونويل في موسيقى الفيلم مقتطفات من مؤلفات الموسيقيين : موزار وبيتهوفن وميندلسون وفاجنر وديبوسي . إختار كل مقطوعة لتعارض مع الشاعر في اللقطة المصاحبة . لها . وسوف أسمح لنفسى هنا أن أحكى الفيلم - الذى شاهدته في مطلع الثمانينات أيضا في باريس بالتفصيل : أولا لصعوبة تلخيصه ، وثانيا لاستيعابه بشكل أفضل - نسبيا . وثالثا لأننى لا أعتقد أنه سيعرض في مصر في المستقبل القريب لأسباب شتى .

يبدأ الفيلم بمجموعة من العقارب تتعارك في صحراء وتحفر مخابئها .. تزحف .. تعليق مكتوب بعد كل لقطة عن حركات العقارب .. موسيقى مصاحبة .. مجموعة من رجال الدين يقفون أمام جبل ويقرؤون في الانجيل .. يبدون كما لو كانوا منحوتين في الجبل / رجل منهمك يسير في الصحراء .. يعتمد الرجل على بندقية .

يجتاز الصخور والمنحنيات بتعب شديد . يصل الى مغارة يفتح بابها الخشبي . تبدو مجموعة رجال من بينهم ماكس أرنست .. أحدهم قدماه مكسورتان ويسير على عكاز . والاخر رأسه مصابة ومربوطة . والثالث أعور .. كلهم مشوهون وذقونهم طويلة ومرهقون من التعب .. يتعارك اثنان . يتخاطفان الأماكن والأكل والشرب . يأمرهم الأول بالخروج لعمل ما . يخرجان مسلحين بعصى وبنادق .. يتساقطان من التعب والمرض كما يبدو / قاربان يصلان لشاطئ الصحراء . ينزل رجال وسيدات برجوازيات . يذهبون في لقطة بعيدة صفوفا ملتوية الى مكان معين في الصحراء . يتقدمهم امير . يضع حجر الأساس لمدينة .. أثناء قراءته كلمة إفتتاحية ، تصرخ سيدة من ورائهم حين يحاول رجل إغتصابها . يهجمون عليه ويضربونه ويخلصونها منه . يسيل دم الرجل . يتذكر السيدة في منزلها . يقبضون عليه ويسير بين إثنين . يتصرف تصرفات غريبة . يرى كلبا ينبح فيجرب إليه ويضربه بقدمه . يقتل حشرة . / يسير في شوارع المدينة بين الإثنين . يرى إعلانا به لقطات لامرأة يبدو أنه يحبها ، تنتظره في منزلها مع سيدة أخرى تبدو امها . تتحدث عنه . على السرير تنام جاموسة . تذهب لتخرج من باب الحجرة . يجد الرجل كمانا ملقى في الشارع . يظل يسوقه أمامه بقدميه حتى يكسره . صورة لامرأة تبدو من زجاج محل . لقطة له ولحبيبته يتعانقان . يستمر في السير في الشوارع / لقطة لمدينة وسط الصحراء . لقطات لروما .. / عودة الى الرجل بين الحارسين فى الشارع . يرى رجل أعمى يبحث عن تاكسى يقله . فيقف له " تاكسى " . فيفلت الرجل من حارسيه ويضرب الأعمى ليوقعه على الأرض ويستقل التاكسى ويهرب / في قصر ماركيز احتفال . الناس في ملابس السهرة .

حبيبته هناك تنتظره ويدخل متلصصا . دخان يخرج كثيفا من حجرة ولا أحد يهتم . إثنان يدخلان القصر بعربة حنطور قبل أن يصل إليها تقابله سيدة فيجلس معها . تأتي اليه بكأس شراب فتسقط قطرات على بدلتة فيقذفها بالكأس ويضربها على وجهها بكفه . يطردونه إلى الخارج وتصرخ السيدة . / واحد من حراس القصر يداعبه طفل (٨ سنوات) ويجرى . فيطلق على الطفل الرصاص من بندقيته ليقنتله . يتجمع حوله الحراس .

يتناقشون معه ويتركونه . / تبدو أثناء المشاهد تعليقات مكتوبة وأحياناً باللغة الطول ، على الأحداث . هناك حوار مسموع ولكن تركيب الصوت على الصورة ليس دقيقاً . وهناك حوار غير مسموع . موسيقى تصويرية طوال الفيلم . / يحاول الرجل العودة بتلصص . تراقبه الحبيبة . يتفق معها بالإشارة على الخروج الى الحديقة . في الحديقة يتعانقان بشكل مبالغ فيه . يذهبان تحت تمثال ومجموعة اشجار . يحاولان ممارسة الجنس بشكل سطحي ومضحك . / المدعون يجلسون في الحديقة أمام ما يشبه المنصة . اوركسترا موسيقى يعزفون أمامهم يقودهم مايسترو كنا نراه في القصر أثناء الإحتفال له ذقن طويلة وكثيفة . يعزفون بضجة شديدة / قطع على الرجل وحبيبته يمارسان الجنس . ينظر إلى قدم التمثال فيندهش . يواصل صعوده بنظراته فيترك حبيبته ويجلس بعيداً لتأتى اليه ، وهكذا .. أثناء ذلك يأتى اليه شخص يطلبه لتليفون . يذهب داخل القصر ويمسك بالتليفون / على الطرف الاخر شخص يتحدث اليه بصراخ وتهديد / يكسر التليفون والأشياء التي حوله ويعود للحديقة . / المايسترو يقود الفرقة .

فجأة يرمى بعصا القيادة ويمسك برأسه ويترك الحفل ويسير في الحديقة ، ممسكاً برأسه ، حتى يصل اليهما . يقاچىء به الرجل فيترك الفتاة منتصباً لتصطدم رأسه بفازة معلقة على فرع شجرة / يمسك برأسه ويترك الفتاة . الفتاة تعانق المايسترو . يسير الرجل بمفرده في الحديقة .

في المشهد الثانى يدخل الرجل ويحاول النوم على نفس السرير الذى كانت ترقد فيه الجاموسة . يضغط المرتبة والمخدات بيديه يخرج منهما قطن التنجيد لينثره على أرض الحجرة .

يقذف به من النافذة . منظر خارجى يبدو كدير في الصحراء / يبدو الرجل من النافذة ليلقى بتمثال حمار وأدوات أخرى . ثم يبدو ملقياً برجال الدين الذين ظهروا في أول الفيلم، ليسقطوا في بحر تحت الدير / نراهم في ملابسهم الدينية يسيرون في طريق متعرج بين مرتفعين من الصخور في اتجاه باب المبنى . يفتح الباب وتخرج منه الفتاة ذات شكل مختلف ترتدى السواد منكوشة الشعر . تراتيل دينية ثم ينتهى الفيلم بوجه الفتاة .

* * *

يرى (مالكولم هاسلام) مؤلف كتاب الحياة الحقيقية للسرياليين أن بونويل تأثر في هذا الفيلم بالمخرج الروسى الكبير سيرجى ايزنشتاين . ويقول إن أساليب سينما ايزنشتاين ألهمت بونويل كما أعجب بها السرياليون الذين رأوا تشابهاً بين مونتاج

ايزنشتاين ورسوم الكولاج . وقد عرضت تحفته " المدرعة بوتمكنين " في باريس عام ١٩٢٦ عندما كان تحالف السرياليين مع الشيوعيين في ذروته . وكان ايزنشتاين نفسه في باريس قبل ان يبدأ بونويل تصوير عصره الذهبي بفترة بسيطة . وقدم هناك فيلمه " الخط العام " والقى محاضرة مرتجلة في جامعة السربون بينما أحاطت بها سيارات البوليس بعد وصول تهديدات من الطلاب اليمنيين . كما صاحب ايزنشتاين بول ايلوار في فبراير ١٩٣٠ لمشاهدة عرض كوكتو " الصوت الانسانى " على مسرح الكوميدي فرانسيز العتيق . لقد إحتفى السرياليون كثيرا بالعبرى الروسى .

وكما كان متوقعا فقد قوبل فيلم " العصر الذهبى " بهجوم كبير ، بل وانتقدته أيضا جريدة " اليومانيته " الشيوعية حيث كتب ليون موسيناك Leon Moussinac : " لقد وجه الفيلم ضربات عنيفة من الرأس وحتى القدم الى الدين والجيش والبوليس والأخلاق والاسرة والدولة نفسها ، وسخر بشدة من التقاليد والمجتمع البرجوازي وإمتيازاته " .

وقد إستغل السرياليون عرض الفيلم في ستديو ٢٨ بشارع تولوز Tholozé ليظهروا قوة حركتهم . فصدرت كتباً وكتيبات ونشرت رسوما مرحبة بالفيلم . فزاد هذا الترحيب من شدة رد الفعل المعارض . شن ليون دودية هجومه على أعمدة " لاكسيون فرانسيز " . وهاجم شباب المنظمة الوطنية ومنظمة أعداء اليهود صالة العرض ومزقوا الشاشة والكتب والرسوم المعروضة هناك . واستمر عرض الفيلم أياما قليلة في دار العرض بعد الهجوم عليها ثم منع الفيلم من العرض بحجة " إثارته للشغب " ، فطالب النائب الراديكالى جاستون بيرجيرى Gaston Bergery بالإفراج عن الفيلم دون جدوى . ثم إنتفتوا إلى الكونت نوى الذى نذر من ردود الفعل ، وهددوه بالحرمان الكنسى عقابا له على رعايته " لهذا الاتحاد الوقح " . بل وطرده من " نادى السباق " . " وتاب " نوى عن تمويل أفلام لبونويل .

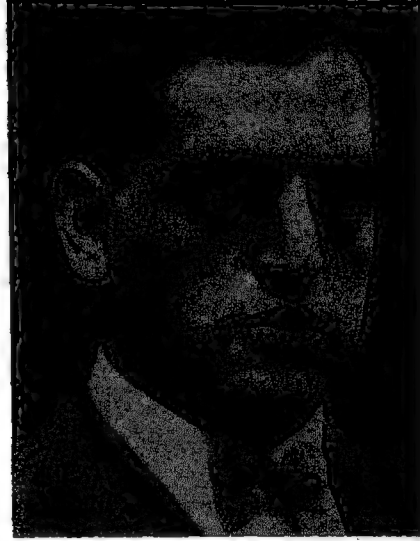
أما لويس بونويل نفسه فيعتبر أول وأهم مخرجى السريالية . وهو ينتمى الى " قبيلة " الاسبان في الحركة السريالية ، تلك التى أنجبت سلفادور دالى ، وخوان ميرو .

ولد بونويل في كالاندا Calanda في مطلع هذا القرن . وفي عائلة برجوازية . الأكبر عمرا بين سبعة من الاطفال . واصل تعليمه الجامعى في مدريد . أصبح صديقا لجارسياالوركا الشاعر العظيم وسلفادور دالى .

إكتشف بونويل باريس والسينما عام ١٩٢٥ معجبا بفيلم " الاضواء الثلاثة

" Les Trois Lumieres لفريتز لانج

Fritz Lang . وهناك تعرف على السينمائي
الطليعي الفرنسي جون ابستين Jean Ep-
stein وساعده في بعض من أفلامه . لكنه
فارقه في اليوم الذي جرؤ فيه على إنتقاد آبل
جانس Abel Gance (١٨٨٩ - ١٩٨١)
المخرج الفرنسي الذي شارك بأفلامه في
تشكيل اللغة السينمائية غداة الحرب العالمية
الاولى . بنصيبه من ميراث أمه مول بونويل
أول أفلامه " كلب أندلسي " ثم مول له
الكونت دي نوي فيلمه الثاني " العصر
الذهبي " .



.. لويس بونويل عام ١٩٢٩ .

في ١٩٣٢ أخرج بونويل آخر حلقة من

ثلاثيته الثورية " : " أرض بلا خبز Las Hurdos . من ٢٠ ابريل الى ٤ مايو ١٩٣٢ رحل
بونويل في أسبانيا ليصور البؤس العارى والضيق التام في الطرف الجنوبي الغربى من
اوربا . إنه لا يلعب دور المحارب ، لكنه شاهد - كما يقول اليوم - ومزج بين الوثائقية
وسادية نقدية . وبالتالي فقد خجلت حكومة الجمهورية الأسبانية من هذا الفيلم .

إضطّر بونويل إلى أن يصمت بعده خمسة عشر عاما . مرت خلالها أسبانيا بحرب أهلية
أغتيل خلالها صديقه الشاعر جارسيا لوركا بينما أصبح صديقه الآخر دالى مؤيدا
لليكتاتور الأسباني فرانكو . وهاجر بونويل إلى المكسيك مارا بنويويورك وهوليوود .

عاد بونويل إلى الكاميرا مرة أخرى عام ١٩٤٧ فى المكسيك بفيلمه
" الكازينو الكبير Grand Casino " وبإمكانات قليلة . بدأ وضعه المادى يتحسن عقب
فيلمه " Belle de Jour " عام ١٩٦٧ وإذا ترجمنا الفيلم حرفيا فهو يعنى " جميلة الصباح "
ويعنى أيضا شبّ النهار وهو نبات يتفتح زهرة نهارا وينطبق ليلا ، أما إذا ترجمناه بالنظر
إلى الفيلم فيعنى " المومس " . ليواجه المستقبل ببعض من الإطمئنان . وأخذ يعمل بين
فرنسا والمكسيك .

عاد بونويل إلى العالمية عام ١٩٥٠ مع فيلمه " لوس أولفidados Los Olvidados
الذى حصل فى العام التالى على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان كان . وفى عام ١٩٥٢

عاد إلى تصوير العالم المسيحي البرجوازي الغربي الذي تركه بعد فيلمه " العصر الذهبي " حيث أخرج في المكسيك وتماها قبل " ال El " فيلمه الرائع وغير المعروف " روبنسون كروزو Robinson Crusoe " ويقول بونويل عن " إل " إنه لم ينجح ولم يكسب منه شيئا . وقال له كوكتو - الذي كان يحبه - عن " ال " إنه انتحار . المرحلة الكبيرة لبونويل بدأت عام ١٩٥٧ مع فيلمه " نازارين Nazarin " - وأيضا في المكسيك - وتلاه عمله الرئيسي " الملك المدمر L'Ange Éterminateur " - ١٩٦٢ - و "سيمون الصحراء Simon du Desert " ١٩٦٤ . وبينهما فيلمه الأسباني فيريديانا "Viridiana " ١٩٦١ . وبعد ذلك " تريستانا Tristana " ١٩٧٠ .

وفي فرنسا أخرج بونويل أفلاما هامة مثل «المجرة La Voie lactée» ١٩٦٨ والفيلم الشهير " سحر البرجوازية الخفى Le charme discret de la Bourgeoisie " ١٩٧٢ وشبح الحرية "Le Fantome de la Liberté" ١٩٧٤ . توج بونويل موهبته المتفردة في تاريخ السينما بفيلمه الوصية - سر العجوز الحكيم الهامس الساخر والذي لا يعرف التسويات - أي فيلمه " هذا الموضوع الغامض للرجبة Cet obscuro objet du desir " ١٩٧٧ .

نظرا لندرة الكتابات بالحرية عن السينما السريالية ، واعتقد انه لم ينشر اصلا كتاب بالعربية عن هذا الموضوع ، رأيت في المقدمة الرائعة التي كتبها بول هاموند للكتاب الهام الذي حرره عن السينما السريالية إستكمالا للفائدة المرجوة من كتابي هذا ..

لذلك ترجمت هذه المقدمة .. ولقد ساعدنى في الترجمة من الانجليزية الصديق النابه الاستاذ حازم عزمى فله كل الشكر .

اما المقدمة فهي بعنوان " الخروج عن الموضوع أو Off at a Tan- gent .

وأما الكتاب فهو بعنوان " الظل وظله . كتابات سريالية عن

السينما

"THE SHADOW AND ITS SHADOW SURREALIST WRITINGS ON CINEMA".

والمرحرو هو بول هاموند PAUL HAMMOND . وصدر الكتاب عن

معهد الفيلم البريطانى بلندن عام ١٩٧٨ PUBLISHED BY BRITISH FILM

INSTITUTE | LONDON. 1978. وقد جمع فيه كتابات لحوالى عشرين

سرياليا عن السينما .

وفيما يلى ترجمة المقدمة على أمل ترجمة الكتاب كله الى العربية

يوما ما ..

رد فعل السرياليين بالنسبة للسينما هو رد الفعل المتوقع بالنسبة لمجموعة من الشعراء والرسميين والفلاسفة ذوى الطبيعة الثورية التقدمية . على أن نزعة التحيز للشعر هى السمة الواضحة فى نظرة السرياليين للسينما . فلقد كان مفهومهم عن الشعر مستمدا من تعريف هيجل له بأنه اسمى الفنون وأكثرها رقيا باعتباره " أول قبس خيالى من نور الحقيقة " فالشعر إذن لا يتوقف عند الحدود التعسفية للعقل ، بل أنه حتى لا يبدأ منها ولا يتخذها نقطة لانطلاقه ، فهو لا يقنع بشرح الأشياء أو تفسيرها ولكنه يعمل على تأكيد الرابطة بين ما هو كونى عام من ناحية وما هو خاص وذاتى من ناحية أخرى ، فهو يدعم العلاقة الاستمرارية التواصلية بينهما والتي تتمثل فى قيام كل منهما بوظيفة التعبير عن الآخر .

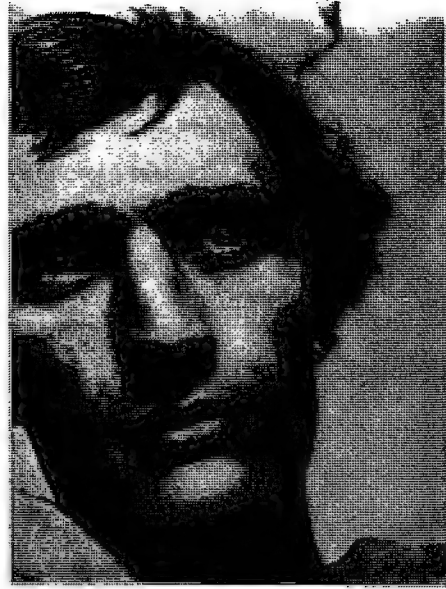
لم يكن أول جيل من السرياليين المتحمسين للسينما ليظهر لولا وجود ثقافة سينمائية فرنسية كانت قد ظهرت فى عشرينيات هذا القرن ، ولقد أدت هذه الثقافة السينمائية بدورها الى قيام عدد من المدارس السينمائية الطليعية ، وكان من ضمن هذه المدارس مجموعة كان على رأسها جان دولوك Jean Delluc (والذى توفى فى عام ١٩٢٤) ، ولقد لقيت هذه المجموعة هجوما عنيفا فيما بعد من قبل السرياليين ، وكانت تضم فنانين من أمثال آبل جانس Abel Gance وجيرمين دولوك Germaine Delluc وجان إبستين Jean Epstein ومارسيل لوهيربيير Marcel L'Herbier .

ولقد واكب ذلك حدوث تطور واضح فى صناعة السينما الأمريكية خلال سنوات الحرب مما أدى فى النهاية الى بسطها لسيطرتها على مستوى العالم كله ، ولقد ساعدت فى هذا الإضمحلال والتدهور اللذين أصابا السينما الأوروبية فى الفترة من ١٩١٤ الى ١٩١٨ ، فكان من أثر هذا كله ان أغرقت الأسواق الأوروبية بالأفلام الأمريكية على مختلف أشكالها وأنواعها كالأفلام المسلسلة والروايات الكوميدية وغيرها من الميلودرامات . أما مجموعة جانك وصحبه فلم تنظر إلى هذه النوعية الرائجة من الافلام ، المستورد منها أو المحلى الصنع إلا بعين الازدراء والإحتقار .

كانت السريالية تركز فى مضمونها على فكرة العالمية ومن هنا فإن أحد السرياليين ككاريل تيج Karel Teige يرى فى السينما الصامتة ذات الإقبال الجماهيرى الكبير مصلا واقيا من مرض الشوفينية الثقافية لما تمثله من إستخدام للغة عالمية يقدر الجميع على فهمها .

لذلك فقدت السينما جزءا من جاذبيتها بالنسبة للسرياليين مع دخول النطق إليها . لذا

فان السرياليين الاوائل قد ألغوا بكل ثقلهم وراء السينما الشعبية التى تمثلت فى افلام شارلى شابلن ، ومدرسة سينيت فى التقليد الساخر -The sennett school of burlesque و Pearl white وايسنت " و " فانتوماس " Fantomas ، ودوجلاس فيربانكس Douglas Fairbanks بالاضافة إلى ستروهايم Stroheim .



انطونات آرتو فى فيلم «هوى جان دارك» من اخراج «دريير» عام ١٩٢٨ .

على أن مثل هذا الصراع الذى خاضته السريالية ضد الحركة الطليعية ، والذى كثيرا ما كان ينتهى بوقوع أحداث عنف فى نوادى السينما ذات الطابع المتعجرف (وهو ما يصفه لنا جاك برونو Jacques Brunius فى " عندما ترتفع الاضواء " The lights go up أقول إن مثل هذا الصراع لم

يكن مجرد زوبعة فى فنان فالحجل الذى دار كان يخص عددا من القضايا الحيوية والاساسية .

ففى تعليق لويس بونويل Luis Bunuel على " الكلية " " Collège " لبستر كيتون Buster Keaton نجده يكتب قائلا إن " الفيلم فى جماله يشبه جمال حجرة الحمام " فبونويل يلاحظ تلك الهارمونية التامة بين كيتون والأشياء والمواقف التى يتعامل معها ، وبينها وبين التكنيك المستخدم فى وصف كل هذا فكان هذا التناغم والهارمونية الثلاثية من الدقة والإحكام بمكان حتى أن المرء لا يشعر بوجود هذا التكنيك من الأصل ، وهو يعلق على هذا قائلا " إن الامر يشبه تماما كما لو كنت تعيش فى أحد المنازل لفترة طويلة دون أن تلتفت يوما إلى درجة المقاومة المحسوسة للمواد التى يتشكل منها هذا المنزل " .

لقد شعر جانك وصحبه بميل جارف وشديد إلى إستحداث وتطوير لغة سينمائية خاصة ومستقلة بذاتها عن أى هدف خارجى ، إلا أن المطاف قد إنتهى بهم عند الارتقاء فى أحضان أكثر أنواع الميلودراما تفاهة ورجعية ، وهو أمر كان السرياليون يبغضونه أيما بغض . فلقد كانت الحركة الطليعية كالمستجير من الرمضاء بالنار .

فلقد حاولت الفكاك من أسر القيود المسرحية التي كانت تقيد حرية السينما في ذلك الوقت عن طريق إبدالها بقيود جديدة تتصل بأنواع أخرى من أنواع الفن كالرسم وغيره من الفنون البصرية وإن إحتلت الموسيقى المرتبة الأولى في هذا المضمار . لقد كان حلم جانك ودولاك Dulac وغيرهم أن يصلوا الى " السينما الخالصة " و " الموسيقى البصرية " ، وهى في مجملها اهتمامات شكلية محضة لا علاقة لها بالتعبير عن الواقع الملموس . فلقد إعتبروا أن شكل الفيلم هو مادته الحقيقية أما المضمون الروائى الذى يحمله الفيلم فيحتل المرتبة الثانية في الأهمية باعتباره مجرد وسيلة أو ذريعة لخلق الفيلم فإذا حدث وكان الفيلم على أى قدر من التشابه مع الحياة فلن يكون ذلك إلا ضربا من ضروب الصدفة البحتة .

" على أن السرياليين قد أثروا أن يكون لهم رأى مغاير ، فلقد رأوا ان الفيلم لا يكون جديرا بالاهتمام إلا إذا تحرك داخل نطاق التقاليد الزمانية والمكانية للسينما الروائية وهو في هذا يختار بين ان يدخل على هذه التقاليد فيصيبها بالشلل ويبطل مفعولها - والواقع أن سريالية معظم الافلام التى صنعها السرياليون تنبع من هذه الفكرة - أو تختار طريقة أخرى وهى أن يعبر الفيلم ، على نحو ظاهر أو مستتر ، عن فلسفة اخلاقية معينة تتفق مع المبادئ السريالية وفي الوقت ذاته يظل الفيلم بشكل ما أو بآخر مخلصا للتقاليد السينمائية السابق ذكرها " .

لقد كان لأراجون فضل السبق في إستخدام مصطلح " النقد التولييفى-Synthetic Criticism " فى حديثه عن قصيدة " كاليجرام Caligrammes " لابوللينير وذلك فى مجلة " سيك Sic " عدد اكتوبر ١٩١٨ . وسرعان ما أصبح المصطلح يدل على قراءة الفيلم بشكل يخرج عن الموضوع ومحاولة إبراز المضمون الكامن المستتر للفيلم . فبدلا من أن يقوم المتفرج السريالى بنقد الفيلم من وجهة نظر موضوعية (اذا كان هذا من الأمور الممكنة) فإنه بدلا من هذا يفكك الفيلم ويعيد تركيبه على النحو الذى يحلو له . ولقد كانت إحدى سبل تحقيق هذا الغرض تتمثل فى أن يستخلص المتفرج من الفيلم بعض الصور الاستعارية المستقلة او بعض المشاهد ذات المضمون الشعرى ، فيخلصها من أسر الرواية السينمائية التى تحبسها فى إطار ضيق ، ثم يكشفها ويعيد تجميعها على نحو جديد حتى إذا ما أتم ذلك تهياً له " سيناريو " مواز للسيناريو الأصيل وهو سيناريو خاص بالنص النقدى . ويقول فرنسيس بيكابيا فى هذا الشأن :

" هناك من يقول أن السيناريو لا قيمة له .. ومن ثم فإننى أطالب كل فرد من

جمهوري أن يقوم هو بعملية الإخراج وأن يقوم بعرض ما أخرجه لنفسه على شاشة سحرية من وحى خياله هو ، ولا وجه للمقارنة بين هذه الشاشة الرائعة وتلك الشاشة القطنية الهزيلة الموجودة في أي دور عرض سينمائي حيث أصوات الاوركسترا التي تذكر المرء بنباح الكلاب " .

وفي مقال نشر عام ١٩٢٣ بعنوان " الإباحية " يلفت روبير ديسنوس الأنظار إلى " إندواجية " الصورة السينمائية ، فالمتفرج المستغرق في القصة التي تعرض أمامه يقوم في الوقت ذاته بإستخلاص سيناريو آخر ينبع من رغباته الخاصة ، إنها السينما الخاصة به هو والتي يرى فيها " مغامرة أكثر عجباً وتشويقاً " .

ولقد ظهر النص النقدي التوليقي في أشكال عديدة بداية من القصيدة الشعرية وحتى السيناريو السينمائي . ومن ضمن أمثلة هذه المظاهر " الأشعار السينمائية جغرافية " لسوبو والتي تمثلت في مجموعة " الغضب " " Rage " والتي نشرت في عام ١٩٢٥ وإن كانت قد كتبت قبل ذلك بعدة سنوات . والأشعار الموجودة في " الغضب " مؤلفة بلا شك من مجموعة مواقف سينمائية واضحة - كالشخصية الغامضة التي تجلس على بار أو كمطاردة بين السيارات - كما أن دائرية بنائها والتي تتمثل في كون المشهد الأخير إعادة للمشهد الأول هو أمر ذو طابع سينمائي أكيد . إلا أن هذه الأشعار تحمل في داخلها ما لا ينتمي للقصيدة الشعرية ولا للسيناريو السينمائي ، بل هو أوثق صلة بالأحلام التي ذكرها فرويد في كتابه " تفسير الأحلام " (وعموماً فإن هذا لم يمنع والتر روتمان Walter Ruttmann من أن يأخذ ثلاثة من قصائد سوبو ويخرجها سينمائياً في عام ١٩٢٢) ، فعلاقة أشعار سوبو بالأحلام عند فرويد أمر يؤكد أنه هو نفسه إذ يقول في موضع " لقد كان هدي .. هو أن أعطى إنطباعات من نوع غير واضح وغير محدد ، بحيث يكون مشابهاً للحلم " .

وعلى هذا الأساس يمكن لنا القول بأنه بالنسبة لسوبو والجيل الأول من السرياليين فإن الطريقة النقدية التولييفية تمثلت في محاولة إستخلاص مضمون الحلم من الأفكار والمشاعر التي تصنع السينما الجماهيرية ، والتي تشبه في حقيقتها شكل الحلم . لذا فإن الطريقة تبدو شبيهة بمنهج التحليل النفسي ، ولكن مع فرق هام واحد على الأقل : فعند فرويد نجد التأكيد على مادية الحلم وعلى أن أصله يرجع الى واقع الحياة اليومية حيث يبدأ العقل الباطن نشاطه في فترة الإستيقاظ ومن ثم يشرع في تخزين مادة الحلم لكي يستخدمها عند النوم ، أما عند السرياليين فنجد محاولة للقيام بنفس العملية ولكن في

الإتجاه العكسى بحيث تمتد العملية لى تكمل دائرة مغلقة . فلقد كان هدف السرياليين هو أن تتشبع الحياة اليومية تماما بمضمون الحلم ولغته وأن تنعم بنفس حريته فى الفكاك من قيود التفكير المنطقى ، وكان المطلوب هو حدوث هذا على كافة المستويات سواء كانت جمالية أو اخلاقية أو اجتماعية ، فالتفكير اللاواعى قادر على أن يخلع الكمال والجلال على مفهومنا للواقع وتجربتنا معه وذلك عن طريق ما يتيح لنا من اختراق للحياة الخفية للعالم المادى والانسان . على أن هذه ليست سوى الخطوة الأولى فقط ، أما الخطوة الثانية فتتمثل فى تغيير العالم تغييرا ماديا فعليا . أما مادية الفيلم السينمائى ، والتى تكمن فى قدرة الفيلم على الإيحاء بالبعد الزمنى والمكانى والسيكولوجى للواقع ، فهى واضحة وفى غير حاجة إلى مزيد من التفصيل .

ويمكن أن يتحقق لهذا البعد الإبراز والكمال المرجوان اذا ما قام الخيال الشعاعى النشاط باستبطان الحياة الخفية من الصورة السينمائية ، أما النص النقدى التوليفى فهو الذى يسمح لنا باختراق تلك الحياة السرية للفيلم السينمائى ، وهو الذى يوضح إستمرارية وتفسير التفكير الواعى والتفكير اللاواعى وذلك من خلال ما يظهر فى الصورة السينمائية وقد أُعيد تشكيلها وفقا لرغبات المتفرج واهوائه . ومن هنا يتضح لنا أن علاقة النص النقدى التوليفى بالفيلم السينمائى هى كعلاقة الحلم بالواقع ، فالسرياليون إذن كانوا " يطمون " بالسنيما ثم يسجلون أحلامهم على الورق .

ومن هنا فإن تلك العلاقة التى تربط النص النقدى التوليفى بالفيلم الذى يسبغ عليه روحا شعرية يشكل أحد المعانى الكامنة فى فيلم مان راي " Man Ray " نجمة البحر "L'Etoile de Mer" (١٩٢٨) ، وبالتالى فإن الصورة عند مان راي " تصاحب " ، وإن كانت لا " تمثل " ، بعض السطور المأخوذة من قصيدة لروبير ديسنوس . وفى السيرة الذاتية التى كتبها مان راي بعنوان " صورة ذاتية "Self partrait" نجد وصفا لقصيدة ديسنوس ، وهى قصيدة لم يعد لها أثر الآن ، ومن خلال هذا الوصف نلاحظ أن قصيدة ديسنوس كانت تماما كسيناريو لفيلم سينمائى ، فهى تحتوى على حوالى ١٥ او ٢٠ سطرا وكل سطر فيها يمثل صورة واضحة ومحيدة لمكان ما أو لرجل أو لامرأة .

وفى فيلم نجمة البحر ، وهو فيلم صامت نجد أن العناوين المصاحبة للمشاهد ذات صبغة شعرية خالصة ، ومن قبيل ذلك حينما يخبرنا أحد العناوين " ان أسنان النساء لشىء فتان حقا ثم يلى هذا العنوان لقطة توضح سيقان امرأة ، فهذه عالم شعرى قد أتى مصاحبا لعالم شعرى آخر ، وبعبارة أخرى فإن الفيلم يحمل فى

داخله معطيات عملية النقد التوليقي الخاصة به .

أما النص النقدي التوليقي " مالومبرا الحلقة المظلمة للحب المطلق " فهو كالفيلم الذي يعبر عنه له مونتاجه الخاص به . والنص كتبه عدد من أعضاء المجموعة السريالية الرومانية في ١٩٤٧ وذلك تكريما لفيلم " مالومبرا " " Malombra " الذي أخرجه ماريو سولداتي Mario Soldati في ١٩٤٢ دون أن يعي ما فيه من مضامين سريالية . ويستمد النص قوته وحضوره من التصادم القائم بين عدة أنواع مختلفة من أنواع الخطاب – كالخطاب الشعري والخطاب الفلسفي والخطاب التعليمي المباشر والخطاب الأتوماتيكي (ومما لا شك فيه أن هذا التجميع يرجع السبب فيه إلى إشتراك أكثر من شخص في كتابة النص) وهكذا فإن فيلم " مالومبرا " القديم يتناوله المؤلفون فيعيدون تعريف هويته كفيلم ويعيدون خلقه على نحو جديد ومبدع . والنص يشير إلى أحلام اليقظة التي تشتمل عليها التجربة السينمائية ، وذلك من خلال سلسلة من التكرارات المتعمدة :

إضطراب الجمال ، وضعف الذاكرة ، ولون الندم وسحر الحياة ووساطة الحركة ، ونذرة الحب ، وجنون الحواس ، وجمال الجنون ..

وبالإضافة إلى هذا فإن الفيلم له بعد أخلاقي خاص به ، فهو يتطرق إلى عدد من الموضوعات الأكثر شمولاً :

لم يحدث من قبل أن شغلت أذهاننا وحيرتنا على هذا النحو فكرة التغلب على مشكلة الارتقاء بالثورة إلى سماء الشعر ، ولم يحدث في يوم من الأيام أن أدركنا بمثل هذا الوضوح إن الجمال الخاطف لإمرأة خلقت من أجل الحب يحوى بداخله مثل هذا التركيز لأكثر لحظات الكون اضطراباً وجدلية .

أما الحوار في الفيلم فهو نوع من أنواع الكولاج الذي يستحضر في الحال ما للكلمة المنطوقة من قوة مغناطيسية مبهمة :

" هل تذكر كل شيء ، كل شيء . أنا لا أذكر شيئاً . ولكن أعلم أن هذه اللحظة لابد وأنها قد أتت يا سيسيليا . أي عالم كنت تعيشين فيه . إنني أختنق . لا يمكن رؤية البحيرة إلا من الجانب الأيسر للقلعة . "

وفي الفيلم نجد أن الصورة الإستعارية تتحول إلى مجرد نقطة بداية تنطلق منها سلسلة متصلة من الإستجابات الأتوماتيكية ، فالصور الإستعارية في الفيلم قد أتت مجردة تماماً من أي علاقات حتمية بحيث تكون الصورة نتيجة منطقية لما سبقها ، ومن هنا نجد أن الفيلم مشحون بالصور الإستعارية التي تنطلق في الفيلم كإنطلاق النار في الهشيم ، وهو



ماكس ارنست وجوليان ليقي وجو ميسون في فيلم «احلام تستطيع تلك النقود شراءها» من إخراج هانز ريشتر عام ١٩٤٥.

ما يؤكد بالتالى على ما تحمله من مضامين كامنة مستترة ، فهي قادرة على الايحاء بـ :
تنهدات عميقة الى أبعد مدى ، وغضب مستتر وغامض ، ورعب من الحياة ، وصيحات
بصوت أجش ، وشعر ملوث بالدم ، وملابس مشقوقة بالموس ، وعرض للانتحار ، وسرعة
النظرات المجنونة والدجل ذو الطبيعة المتعالية والفضيحة القاتلة والصرخات التي تضيق في
الهواء ، والتشنجات الجسدية المليئة بالشهوانية الحسية .
ومن خلال الإنتقال من نوع من أنواع الخطاب الى نوع آخر فان المرء يشعر برائحة
الحلم وهي تنبعث من مالومبرا . فكما ان الحلم هو في آن واحد نقد لواقع اليقظة وامتداد له ،
فإن نص مثل مالومبرا هو في آن واحد نقد للفيلم وإمتداد له ، فمالومبرا النص هي صورة في

المرآة للمومبر الفيلم . فالفيلم من خلال هذا المنطلق لم يعد مجرد عمل " ملغلق " ، مجرد شئ قابل للفحص والتأمل بواسطة الإمكانيات المحدودة للعقل ، ذلك أن النص النقدي قد فتح المجال لقراءة الفيلم قراءة حرة تعتمد قيام الجدل واستمرارية تفاعله ، فكل هذا يضعنا على أول الطريق نحو الواقع السيريالى الى الأسمى ، والذى هو فى عبارة اخرى " لحظة فى العقل " تتوقف فيها المتناقضات عن أن تكون مصدرا لإزعاجنا .

كان لفرويد سبق إكتشاف الوسائل التى يعمل من خلالها اللاوعى وهى التكثيف Condensation والإحلال Displacement واستخدام الرمز Symbolisation وتعايش الأضداد Co - existent opposites وعدم الإهتمام بعناصر الزمن والحيز والسببية .Disregard for time, space and causality.

أما السيرياليون فقد حاولوا بدورهم إستخدام نفس هذه الوسائل بشكل واع فى محاولة منهم للكشف عن الحياة الباطنة للأشياء وكان هدفهم الأكبر هو أن يعيدوا التوازن المفقود نتيجة الاستخدام الزائد للعقل . ومن هنا فإن الأفلام التى صنعها السيرياليون كانت تركز بشكل كبير على استراتيجيات شكلية من هذا القبيل ، وهى إستراتيجيات أثبتت نفعا عظيما أيضا عند إستخدامها فى تأمل وتحليل عملية التلقى السينمائى ، ولقد كان هدفهم الأكبر من كل هذا هو إنزال السينما من عليائها وجعلها تعيش الواقع على ظهر الارض ، وذلك من خلال إجبارها على مواجهة الحياة الباطنة اللاواعية التى تدور داخلها .

أما بريتون وفاشيه فإن مفهومهما عن السينما يتمثل فى إعتبارها " مادة غنائية ومعبرة عن الذات يجب إستحضارها دفعة واحدة بمساعدة الصدفة " أما الصدفة بمفهومها الموضوعى عند السيرياليين فيعرفها لنا انجلز Engels فى معرض استشهاده بجزء من كتاب " المنطق " لهيجل :

" لقد أتى هيجل بإفترض غير مسبوق فى عصره حينما قال أن ما هو عرضى ليس فى حقيقته سوى نوع من أنواع الحتمية Necessity بينما تعبر الحتمية عن وجودها فى شكل الصدفة ، ومن ثم تبدو الصدفة كما لو كانت نوعا من أنواع الحتمية المطلقة " .

وقياسا على هذا المنطق فبإعتبار الصدفة إحدى الوظائف التى تقوم بها الحتمية لتحقيق وجودها ، فإنها - أى الصدفة - تساعد أيضا مساعدة فى تقويض دعائم الفيلم / الموضوع وفى إنزاله من عليائه ، ومن هنا فإنه مهما بدا الشئ بعيدا عن الحتمية فإن هذا هو قدره ، والأمر لا يعدو أن يكون نوعا من أنواع العدالة الشعرية Poetic Justice .

وحينما يخلو الفيلم من الجمال والمهارة الفنية فيعوزه التماسك ويفتقر بناؤه إلى

التناسق والإنسيابية ، وحينما نراه وقد لجأ الى طرق فظة وبدائية في توصيل مضمون الرسالة التى يحملها والتى تكون فى أغلب الأحوال من النوع السطحي الذى لا وزن له ، أقول أنه حينما تنتهى هذه الظروف تكون فرصه ظهور " فيلم مواز " أفضل من أى وقت آخر . فنتيجة لفقر الفيلم من ناحية الأدوات والإمكانات يقفز البعد العرضي الغير مقصود الى السطح ويبرز في وضوح وجلاء . ومن هنا ذاعت مقوله مان راي Man Ray الساخرة " أن اسوأ الافلام التى شاهدتها ، تلك التى كانت تشجعنى علي النوم ، لم تكن تحوي أكثر من ١٠ إلى ١٥ دقيقة من اللحظات العجيبة المدهشة ، أما أحسن الافلام التى شاهدتها فلم تكن تتضمن سوى ١٠ أو ١٥ دقيقة من اللحظات الفعالة ذات القيمة " . أما بريتون فهو يتحدث عن فيلم شاهده فى أواخر العشرينيات وكان من أثره على نفسه أن احس باغتراب تام عن ذاته ، وهو فيلم صنعه قسيس يقال له بيتر الناسك Peter the Hermit وكان عنوان الفيلم " كيف قمت بقتل طفلى " وهو فيلم مجنون الى أبعد الحدود وفيه يستخدم كل شئ كذريعة لإظهار " مائدة الرب " .

كما نجد جيرار ليجران فى أحدي مقالاته يعرض بالحديث لأحدي المعالجات السينمائية الساذجة الصبائية لقصة علاء الدين فيشيد جيرار ليجران Gerard Le-grand بتلك القدرة العجيبة التى يمتلكها الفيلم " لإطلاق العنان للعقل وذلك عن طريق الإنطلاق بالحماسة والبلاهة الى أبعد مدي ممكن حتي يصلإلى النقطة التى يتفوقان فيها علي نفسيهما ويتجاوزان حدودهما الضيقة .

ولقد أشرنا من قبل إلى أن ولع السريالين بالأفلام الجماهيرية كان مرجعه هو نفورهم الشديد من البورجوازية وعداءهم الواضح للإتجاهات الطليعية ، على أن الأمر لا يخلو من سبب آخر لهذا الولع : فلقد كان الفيلم الجماهيري أرضاً خصبة تنمو فيها الدعوة إلى استقلالية الصور الاستعارية وإلى أن تستمد معانيها من داخلها هي .

ولأعني بصفة " الجماهيرية " هنا " سينما " فورد Ford وكابرا Capra أو هيتشكوك Hitchcock « وهو توصيف لا يخلو من كثير من الغرور والادعاء » ، وذلك أن ما أقصده بالسينما الجماهيرية هنا تلك الأجناس السينمائية التى ينظر إليها فى أغلب الاحيان بعين الاحتقار والإزدراء - إنها أنواع سينمائية لا تشكل فيها الاسماء أهمية كبرى ولا يبدو المخرج كشئ ذو قيمة على الإطلاق ، وفيها نجد إثارة شديدا لإتخاذ الطرق المألوفة الآمنة التى أثبتت نجاحا وفعالية مضمونة فيما سبق ، ومن ثم تنأى هذه الافلام بنفسها عن أى طرق جديدة وغير مألوفة بل وتضع حجرا كبيرا عاتيا فى طريق الإبداع والإبتكار

فيبدو الفيلم قاب قوسين أو أدنى من السقوط والإنهيار .

فإذا نظرنا إلى موقف السيراليين من كل هذا فإن ادو كيرو Ado Kyrou يبدو صريحا وواضحا فيما ينصحنا به : " إن ما أطلبه منك هو أن تتعلم الذهاب لمشاهدة " اسوأ " الأفلام ففي بعض الأحيان تكون تلك الأفلام على درجة عالية من السمو والرفعة الفنية " . ذلك أن تلك النوعية من الأفلام لا يرد ذكرها في كتب تاريخ السينما إلا فيما قل وندر ، فهي عبارة عن مجموعة من الافلام المسلسلة وأفلام الرعب او المغامرات أو أفلام البورنو الإباحية أو أفلام الرحلات أو الإعلانات .

ويتصل بولع السيراليين بالأفلام الهابطة إعجابهم الشديد بالكوميديا السينمائية - بداية من سينيت Sennett وإنهاء بجيرى لويس Jerry Lewis ومرورا بتكس افيرى Tex Avery وفيها نرى الحماسة وقد رفعت بشكل واع إلى مستوى اخلاقي شاعري .

ومن هنا يتضح لنا أن السيراليين في محاولاتهم الجاهدة لتجنب أنفسهم عن الزمان والمكان ، ولتفسير الفيلم تفسيراً " خاطئاً " بشكل متعمد وواع ، أقول أنهم من خلال هذا كله كانوا يضيفون بعد جماليا استايطيقا للتجربة السينمائية نفسها . وهو ما يؤكده فالنتين والذي كتب في مقدمة إحدى الكتب قائلا " هناك حقيقة ما ، لم يشر اليها أحد بالقدر الكافي ألا وهي أن السينما - مثلها في ذلك مثل السيارة - تدين بجزء من جاذبيتها وسحرها لما تدغدغه فينا من رغبة حديثة المنشأ ألا وهي الرغبة في تحدى كل الجداول والقيود الزمنية التي تحد من حرية الانسان في الحركة ، فالمرء يذهب ويجيء في السينما كيفما يشاء ومتى كان ذلك يحلو له " .

ويسترسل بريتون في الحديث عن هذه النقطة :

« عندما كنت في " سن السينما " (ويجب الإشارة هنا الى أن المقصود هو مرحلة من المراحل التي تمر بها حياة الانسان ثم تمضى) لم يكن من عادتي أبدا أن أقلب في صفحات الترفيه لكى أعرف أى من الأفلام هو الأفضل ، بل ولم أكن أهتم بمعرفة الوقت الذي سيبدأ فيه عرض الفيلم ، فلقد كنت أتفق كل الاتفاق مع جاك فاشيه في أنه لا يوجد شئ أفضل من أن نخرج على دار سينمائي في أى وقت ودون أدنى إهتمام بمعرفة الفيلم المعروض ، ثم نترك السينما عند أدنى إحساس منا بالملل - أى الإمتلاء والتخمة - فنمضى على الفور إلى دار عرض أخرى ونتصرف بنفس الطريقة وهكذا دواليك (من الواضح طبعاً ان مثل هذا المسلك في يومنا الحالى يعد بلا شك ضرباً من ضروب الترف الزائد عن الحد) ولا أظننى قد عرفت في حياتي شيئاً يفوق هذا الامر فيما يتمتع به من جاذبية مغناطيسية ومن نافلة

القول أنه في أحيان غير قليلة كنا نغادر مقاعدنا دون أن نعرف عنوان الفيلم وهو على كل حال لم يكن أمرا ذو أهمية كبرى بالنسبة لنا .

وهكذا كنا في أيام الأحاد نستنفذ كل ما يمكن لمدينة نانت Nantes أن تقدمه لنا خلال عدة ساعات ، أما المهم في الأمر فهو أن المرء كان يخرج من هذه التجربة " مشحونا " بما يكفيه لبضعة أيام قادمة ، ولما كانت أفعالنا خالية تماما من أى شىء يصدر عن قصد أو تعمد ، فلقد صارت الأحكام المتعلقة بالنوع أو الكيفية ممنوعة منعاً باتاً " .

ولقد إعتاد مان رأى أن يغير من هيئة أى فيلم يثير فيه الملل فكان يفتح عينيه ويغمضهما بسرعة أو يستخدم أصابعه كنافذة ذات قضبان ينظر من خلالها الى الشاشة ، وفي احيان اخرى كان يغطى عينيه بقطعة من القماش الشبه شفاف ، بل وكثيرا ما كان يرتدى عدستين على شكل منشور زجاجى صنعتهما هو بنفسه .

ولقد اكتشف السيراليون أن إحساسهم بالغربة عن الزمان والمكان Disorientation يمكن أن يتضاعف ويزداد كثافة إذا ما هم تظاهروا بأنهم في مكان آخر غير السينما . ويذكر لنا بريتون في أحد المواضع كيف كان هو وأصدقائه يذهبون الى السينما لتناول العشاء فيفتحون المعلبات المعدنية ويطرقعون الفلينات التى تغلف قنائن الشراب ويشربون في الحديث بصوت طبيعى كما لو كانوا يجلسون حول مائدة . ولم يكن الأمر سوى محاولة لإفساد نوع من أنواع الواقع بإدخال واقع آخر اليه . وبعبارة أخرى فهى محاولة لتشوية عالم الحلم الموجود في السينما بفعل الواقع الخارجى الذى يقبع خارج الحلم .

والسيراليون في حقيقتهم عشاق يدورون في فلك ذواتهم في أنوية عاطفية جنسية تحتاج الى إعادة صياغة Amorous egoists وهكذا كان الأمر أيضا بالنسبة لجاستون مودوت Gaston Modot البطل المحبط لفيلم العصر الذهبى . ففي المانيستو المصاحب للفيلم نرى السيراليين وهم يستعيدون مثال فرويد عن الغريزتين المتعارضتين : الحب والموت ، فيسهبون في الحديث عن هاتين الغريزتين واللتين تتحولان على ايديهم الى " الانوية العاطفية الجنسية " و " السلبية " . ثم يشرعان في إفساد هذه المعادلة النفسانية عن طريق التأكيد على إحدى هاتين الغريزتين على حساب الاخرى ، ومن هنا كان إختيارهم للانوية العاطفية الجنسية بكل ما تحمله من عنف وديناميكية وقدرة على الإحتجاج والرفض (وقد أعطوا هذه النقطة بعدا سياسيا بالإضافة لما لها من بعد جنسى) ومن هنا بدا إختيارهم هذا أكثر الأشياء قدرة على " الحفاظ على نورانية الروح ودعمها " .

ومن هنا كان تمرد بريتون وصحبه على كل القوانين والقواعد الطبيعية فتركوا عنان أنفسهم لنزواتهم وأهوائهم ، منتقصين بذلك من قدر واقع أثبت عجزه ونقصانه ، ومن هنا أيضا كان تعاملهم المتعجرف مع موضوع الفيلم ورفضهم لأن يولوه أى احترام أو أن يعترفوا له بأى مكانة من الأهمية .

ويبدو أن السينما تحمل بداخلها شيئا يجعلها قابلة لهجوم الأنوية العاطفية الجنسية، ولكن هذا الشيء ذاته يجعل منها " اللغز الحديث المطلق الوحيد " .

ويصف بريتون هذا الشيء بـ " الأعجوبة السينمائية " وهو بذلك يعنى القدرة العجيبة التى تمتلكها السينما من أجل خلق حالة فورية من الاندماج الكامل عند المشاهد حينما يمر المشاهد بلحظة حاسمة من لحظات المشاهدة تكون أسرة وغامضة بمكان بحيث تشبه اللحظة التى تلتقى فيها اليقظة والنوم " . وهذه الأعجوبة مبنية على شيئين هامين : أولهما هو ما يتميز به الوهم السينمائى من طبيعة ملموسة ومحسوسة وثانيهما هو ذلك الإحساس العجيب بالعزلة والذى يولد حالة الإظلام فى السينما ، حينما توجد تلك الحالة من التناقض الغريب بين مجموعة الأشباح التى تتحرك على الشاشة فى مواجهة أشخاص حقيقيين من لحم ودم وقد تسمروا فى أماكنهم . وهكذا نكون قد وصلنا الى الخطوة الثانية وهى تحقيق المعادلة التى تجمع فى شقيها بين الحلم والسينما .

كان السيرياليون يهتمون للغاية بالحلم من حيث إتصاله بتكنيك التلقائية فى الإبداع الأدبى ، ولقد إستمر هذا الإهتمام بالحلم وظهر واضحا فى الكتابات الأولى عن العلاقة بين السريالية والسينما (بأقلام آرتو Artoud وديسنوس Desnos وسوبو Soupault وجودال Goudal) وكان السؤال الذى يطرح نفسه هو ماهية العلاقة بين السينما والحلم . وفى هذا الشأن يرى جاك برونويس Jacques Brunius أنه حتى عام ١٩٢٠ أو ما اقترب من هذا بقليل لم يكن الفيلم قادرا على تقديم الواقعية ، وهو يقصد بالواقعية هنا " الإيهام بالواقع " .

ويعزو برونويس هذا العجز الى خبرات المشاهدين وإلى إستخدام الأفلام فى ذلك الوقت للغة سينمائية بدائية يعوزها المهارة والتجربة . ولما كان الفيلم غير قادر على تقديم الواقعية فقد كان بالتالى عاجزا عن تقديم الحلم .. " بشكل مقصود " . فهو بذلك يشير الى تقديم الفيلم للحلم بشكل غير مقصود . " ولكن كيف يكون ذلك ؟

إن دخول الصالة المظلمة لهو فى حد ذاته أشبه بإغلاق المرء لعينيه فيحس المرء بإنعزاله عن الجمهور ويستسلم الجسد لإحساس بفقدان الهوية الذاتية ، بينما تتسلل

الالحن الموسيقية الرتيبة إلى الأذن ، يتصلب العنق متخذاً الوضع الذى يسمح للمرء بالمشاهدة ، وكل هذا يشبه ذهاب المرء للنوم . ثم أنظر في أمر العناوين الداخلية - لاحظ إننا نشاهد الآن فيلماً صامتاً - والتي تطل بحروفها البيضاء على المساحة السوداء فتدكر النفس برؤى المنام . وهكذا نرى أن تكنيك الفيلم هو بعينه الذى كان يذكرنا بالحلم أكثر مما كان يذكرنا بالواقع :

لا يحظى الترتيب الزمنى أو القيم الزمنية النسبية في الفيلم بأى نصيب من الواقعية في الفيلم . فعلى العكس من المسرح نجد أن الفيلم - مثله في ذلك مثل الخاطر ومثل الحلم - ينتقى بعض اللغات والإيماءات فيترك بعضها على حاله ويضخم بعضاً آخر ويحذف بعضاً ثالثاً ، كما أن الفيلم يسافر بنا عدة ساعات ويتنقل عبر عدة فروق وكيلومترات في ثوان قليلة . وهو في هذا يسرع أحياناً ويبطئ حيناً ويقف في مكان ما أو يعود الى الوراء . وأظن انه لا يمكن تخيل وجود مرآة أكثر صدقاً من هذه في التعبير عن الطريقة التي يعمل بها العقل البشرى .

وقد لعب شحوب الصورة السينمائية دوراً كبيراً هو الآخر في إحداث الأثر المذكور ، وهو ما يتحدث عنه جودال في " السريالية والسينما " فيشير الى أنه عند الإستيقاظ نرى في الصور التي يولدها الخيال شحوباً درامياً مؤثراً ويزداد وقع هذا الشحوب على النفس نتيجة لقيام الحواس بوظيفتها في أن تجعلنا ندرك ما بالواقع من حيوية وطمأنينة تبعث الراحة في النفس ، إلا انه عندما ننام تكون الحواس في حالة من التبدل أو على الأقل هذا هو ما يبدو عندئذ ، ومن ثم يتلاشى التناقض بين الصور والواقع لأن الأولى هي التي تسود وتعم ، فنبدأ في الايمان بوجودها . وهكذا يخلص جودال Goudal إلى أن الفيلم هو عبارة عن " هلوسة واعية " والى أن جو الغشية الذي يبدو في دار السينما يزيد من وقع الإحساس بلحظة الكشف وإدراك الحقيقة بشكل سريع ومباشر .

ويمضى برونيوس في حديثه فيقول أنه في حوالى عام ١٩٢٠ صارت السينما أكثر قدرة على استيعاب الواقعية وتقديمها للجمهور وذلك كنتيجة طبيعية للتطور الذى أدرك اللغة السينمائية المستخدمة . وعلى الرغم من هذا فلقد ظلت السينما هي أقل الفنون قاطبة قدرة على تمثيل الواقعية ، ومرجع هذا هو الصراع القائم بين " أمانة " التصوير السينمائي [في نقل الواقع] و " خيانة " المونتاج لتلك الأمانة (ولقد شكل هذا الصراع موضوع فيلم " شرلوك الصغير " "Sherlock Junior" من إخراج كيتون في عام ١٩٢٤) ولقد اهل هذا السينما لأن تقدم الحلم " بشكل مقصود " وذلك لان الحلم فى السينما هو واقع

اليقظة = التصوير السينمائي وقد اختلطت اجزائه ببعضها البعض كيفما اتفق = المونتاج).

ولقد أتى الصوت ليضيف بعدا جديدا الى هذا الصراع وذلك لأنه - أى الصوت - يمكن إستخدامه على نحو مزدوج ، فإذا كان إستخدامه بشكل طبيعى فإن الصوت فى هذه الحالة يكون وسيلة لإبراز وتدعيم الأمانة التى يتميز بها التصوير السينمائى ، أما إذا كان إستخدامه غير طبيعى بحيث لا تتفق الصورة المرئية مع الصوت المسموع ، فإن الصوت فى هذه الحالة يكون وسيلة لتوطيد دعائم " الخيانة " التى يقوم بها المونتاج . ولقد لفت هذا الدور المزدوج الذى يقوم به الصوت إنتباه السينمائيين السرياليين فكان بالنسبة لهم من الأمور المثيرة والشيقة .

ولقد فطن السرياليون منذ الوهلة الأولى الى العلاقة التى تربط اللغة السينمائية بالحلم ، حينما تكون الأولى وسيلة لإستحضار الثانى ، إلا أن تصورهم للأمر لم يذهب الى ما هو أبعد من ذلك . وهكذا نرى شخصا كرنيه كlier Rene Clair وهو ينزلق الى مصيدة الخلط بين عفوية واتوماتيكية الخاطر من ناحية وطريقة التعبير عن هذا الخاطر من ناحية أخرى ، ثم لقد انتهى كlier الى القول بأن التعقيدات التى تصاحب إستخدام التكنيك السينمائى تحول بين الفنان السينمائى السريالى وبين تحقيق ما يريجه من نجاح . ويعلق برونيوس على الخطأ الذى إرتكبه كlier مشيرا الى ان السرياليين لم ينكروا فى يوم من الأيام أن عملية التعبير عن اللاوعى (والذى يشكل الحلم جزءا منه) دائما ما كانت تتطلب فى المرحلة الثانية قدرا من التهذيب والصقل الواعى ، سواء إتخذ هذا التعبير شكلا شفهييا أو كتابيا أو عن طريق الفرشاة أو الكاميرا أو أى وسيلة اخرى من وسائل التعبير .

وفى حديثه عن فيلم كلب أندلسى نجد بونويل Bunuel يؤكد على أنه لا يهتم بشكل مباشر بالحلم أو بالاتوماتزم ولكن ما يهمه هو أن يصف الطريقة التى تعمل بها الخواطر والإنفعالات ، والتى تشكل نوعا من أنواع المزاج المجنون الذى يشبه فى بعده عن العقلانية حالة الحلم . وهنا تجدر الإشارة إلى حالة انتونين آرتو Antonin Artaud لما لها من أهمية بالنسبة لموضوعنا هذا . فالسيناريو الذى كتبه آرتو لفيلم " القوقعة البحرية ورجل الدين " (١٩٢٦) كان الهدف منه - على حد قوله - إثبات الطريقة التى يمكن من خلالها لسيناريو سينمائى أن يتواجد مع ميكانيزم الحلم دون أن يتحول السيناريو الى حلم فى حد ذاته . أما عيوب الفيلم فهى واضحة ، وتتمثل أكثر ما تتمثل فى " همجية الخواطر " عند آرتو والتى لم تكن مخرجة الفيلم جيرمين دولاك Germaine Dulac أمينة فى التعبير عنها (ولو ان آرتو

كما يبدو كان متواطئا معها بعض الشيء في هذا الأمر) ، فلقد اتهمها آرتو بالفشل في التعبير عما كان يرمى اليه ومن ثم اعتقدت أن سيناريو آرتو غير المترابط عن عمد ليس سوى نوع من أنواع الحلم فكتبت في مقدمة الفيلم " قام بالحلم انتوين آرتو " ومن ناحية أخرى فلقد عجزت دولاك عن سبر أغوار بعض من الصور الخيالية عند آرتو ، ومثال على هذا صورة اللسان الذي يأخذ طوله في النمو الى ما لانهاية. إلا ان أقدح ما إرتكبتة من أخطاء يتمثل في إستخدامها للإخراج المنمق والمحكم بشكل أكثر من اللازم بالاضافة الى مستوى التمثيل المبتذل.

وهكذا فإن المخرجة قد أخذت الصور عند آرتو فجردتها من كل ما بها من عنفوان وقلمت أظافرها ، وهو ما دفع بريتون الى وصف الفيلم بأنه " مجرد تجربة استاطيقية " وفي مقاله " من الأفلام الصامتة الى الأفلام الناطقة : مجد السينما وتدهورها " يلمح بنجامين فوندين Bengamin Fondane إلى أن الفيلم الصامت يحيط كل شيء في الفيلم بجو من الغموض ، ويرى أن هذا يرجع الى عدم وجود كلام منطوق في الفيلم ، فالإستغناء عن خدمات الكلمة المنطوقة في الفيلم يستتبع بالضرورة الإستغناء عن خدمات المنطق الذي يمثل حجر الأساس لأي لغة . وهكذا نرى خاصية الحلم في الفيلم قد زادت رسوخا بشكل اوتوماتيكي . ومن هنا نجد فوندين يؤيد فكرة أن التفسير الخاطئ يلعب دورا في تشكيل التجربة السينمائية وهكذا فإنه قياسا على هذا المنطق فإن الفيلم الناطق يجعل من هذا الأمر شيئا في غاية الصعوبة ، وهو ما يحاول فونديه التغلب عليه عن طريق إقتراح إستخدام الصوت والحوار في الفيلم بشكل غير متوافق مع الصورة المرئية . ولقد كان زملاء فونديه من السيراليين حريصين على أن يطبقوا هذه الأفكار بشكل عملي فمثلا نرى هذا في فيلم " اللؤلؤة La Perle " (١٩٢٩) والذي أخرجه هنري دارش Henri d'Arche ، فالسيناريو الذي كتبه جورج هوجنو George Hugnet ينص على أن تكون كل الأصوات المصاحبة للصورة " ترجمة خاطئة " لها أو " صوت مضاد " وهكذا نرى أن مشهد الاغتصاب في الفيلم يصاحبه صوت باب يغلق بشدة ، وحينما تظهر قبلة على الشاشة نرى هذا مصحوبا بصوت عزف متوتر على الدف .

هذا الإستعمال الخاص للصوت في الفيلم في محاولة لعقد تشبيهات تعسفية ومصطنعة يمثل أصدق تمثيل مفهوم الصورة الشعرية عند بيير ريفيردى Pierre Reverdy وهو مفهوم يبلور الفكر السيريالي بشكل تام ، فلقد قال ريفيردى أنه " كلما تباعدت العلاقات بين كينونتين ، تم إستحضارهما سويا وكلما كان ذلك في شكل مناسب ، كان في

هذا دعم للصورة الشعرية وتقوية لها ، لأنها حينئذ ستحوى شحنة عاطفية أكبر وأعمق إدراكا لحقيقة الواقع الشعري " .

لم تأت الحرب العالمية الثانية لكي تقضى على النظرية السينمائية السريالية ولكنها فقط عطلتها لبعض الوقت . فما لبثت الحرب أن وضعت أوزارها حتى غرقت أوروبا بعد عام ١٩٤٥ في طوفان من الأفلام الأمريكية التي قدمت أثناء فترة الحرب ولم تتمكن من أن تصل حينئذ الى المشاهد الأوربي . وهكذا بدأ عصر سيادة بعض الأنواع السينمائية التي لم يكن احد قد تنبه الى خطورتها من قبل مثل ما يعرف باسم الفيلم الأسود Film Noir ، وكما حدث في ١٩١٨ بدأت ثقافة سينمائية جديدة في الخروج الى النور من جديد وتشعبت الى فرق تهدف الى معالجة قضايا سينما هوليوود الجماهيرية - سواء كانت هذه القضايا أيديولوجية او إستاطيقية جمالية . ولقد كان ميلهم التلبد الى الأفلام الجماهيرية من الأمور ذات الفائدة الجمة بالنسبة لهم .

وعلى الرغم من كل هذا فلقد كان السرياليون في ذلك الوقت يشعرون بالتشاؤم تجاه السينما التجارية (وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الشعور لم يكن من الأمور المجهولة بالنسبة للجيل الأول من السرياليين ، وهو ما يشير اليه سوبو في سينما الولايات المتحدة الأمريكية "Cinema U.S.A") ولم تكن نتيجة هذا التشاؤم سوى أن شعورا محموماً بالرغبة في تحقيق شيء قد ساد كل محاولات السرياليين لإعادة الحياة للفيلم السينمائي بشكل خلاق . ففي عام ١٩٥١ اكمل جورج جولدفاين George Geoldfayn وجيندريتش هيسلر Jindrich Heisler فيلمهما القصير " عرض سريالي Revue Surrealiste - وبعد هذا بعام قدم ميشيل زيمباكا Michel Zimbacca وجان لوى بدوان Jean- Louis Bedouin فيلم " إختراع العالم L'Invention du Monde " . ولقد كان ظهور أول مجلة سريالية مخصصة فقط للحديث عن السينما أكبر دليل على أهمية تلك المجموعة الجديدة من السرياليين ، وكان اسم المجلة هو " عصر السينما L'Age du Cinema لاحظ أن محرريها الشبان كانوا ما يزالون في " سن السينما " الذي يتحدث عنه بريتون - ولقد صدرت من هذه المجلة خمسة أعداد خلال عام ١٩٥١ وكان الناشر هو ادونيس (واختصاره ادو كيرو Ado Kyrou) بينما شغل روبرت بنون Robert Benyoun منصب رئيس التحرير ، أما هيئة التحرير فلقد تكونت من ايون دايفاس Ion Daifas وماكسيم دوكاس Maxime Ducasse وجورج جولدفاين وجورج كابلان George Kaplan وج . ك لامبرت J.C. Lambert وجيرار ليجران Gerard Legrand .

ولقد أعرب المحررون منذ العدد الأول عن إيمانهم بأن اللغة الحياة اليومية ولغة الفيلم السينمائي بعدا غيبيا يتصل بالاحلام ، كما أعربوا عن إيمانهم بالأنواع السينمائية التي لم تكن قد نالت حظها من الإهتمام بعد مثل الفيلم الخيالي Film Fantastique والميلودراما و الفيلم الأسود Film Noir وأفلام الرسوم المتحركة والأفلام التجريبية . اما العدد ٥ / ٤ من المجلة فلقد كان عددا يقطر بالأفكار السيريةالية . ولقد كان هذا العدد هو قمة إنجازات الفكر السيريالى فى السينما ومن هنا كان المصدر الذى انبثقت عنه إهتمامات السيريةاليين - ما برز منها فى الماضى وما هو آت فى المستقبل .

أما المحطة التالية التى توقف عندها السيريةاليون فى محاولاتهم للإدلاء بدلوهم فى النظرية السينمائية فلقد تمثلت فى مجلة بوزيتيف Positif ، والتى بدأ السيريةاليون يسهمون فى الكتابة فيها بداية من العدد العاشر فى سنة ١٩٥٤ (لاحظ أن Positif قد تأسست فى مايو ١٩٥٢) ، وكان من الكتاب السيريةاليين الذين ساهموا فيها ادو كير و ريموند بورد Raymond Borde وروبرت بنايون وجوزيه بيير José Pierre وليجراند وجولدفاين . إلا أن مجلة Positif ليست بالجريدة السيريةالية ففيها نجد ألوانا مختلفة من تيارات اليسار الفرنسى كالماركسية والسيريةالية والليبرالية .

وحتى يومنا هذا فإن Positif تعرف نفسها على أنها تقف على طرفى نقيض مع مجلة كراسات السينما Cahiers du Cinema .

وفى مقال ذو لهجة هجومية لازعة بعنوان " الامبراطور عارى " يكتب بنيون فى ١٩٦٢ مهاجما اقطاب الموجة الجديدة امثال تورفو Truffaut وشابرول Chabrol وجودار (وهذا الأخير ظل دائما عدو بنيون اللدود) ، ثم يمضى الكاتب فيعرف لنا الخط الذى تنتهجه Positif فى سياستها :

"إننا لنربأ بانفسنا عن الإنزلاق فى فخ ذلك الحديث الطلى المنمق الذى يتناول السينما من وجهة نظر تقنية فقط ، كما إننا نرفض بشدة أن نضع قيودا على خيالنا باى شكل من الأشكال وبحيث نحد من انطلاقه ، كما أننا سنستمر فى جعل الأفلام موضعا لكل أنواع التشبيهات والمقارنات . أما عن نظرتنا للسينما فسنأخذ لنا مقياسا فى الحكم أساسه هو ادراك التوحد بين المضمون الفكرى وما يغلفه من شكل خارجى وفى نيتنا أيضا أن نقيم حدا فاصلا وواضحا بين الأسلوب الشخصى للفنان والعادات السلوكية المميزة للعصر ، وسوف نعود الى الفكرة الأولى عن " الكون الشخصى " والتى كان لمجلة " عصر السينما L'Age du Cinema " الفضل فى رسوخها فى الأذهان ، وسيكون ردنا على أى محاولة لاثارة

الحيرة والشك هو أن ندلى بدلونا في مجال التحليل والفحص في ثقة تامة وإيمان بالنفس ، وهو تحليل لا يستجيب مطلقا لأى من دعاوى الأشكال الجديدة السائدة (الموضة) ، وإن لم يحل هذا بينه وبين تقبل أشد أنواع التفسيرات جرأة وجموحا " .

وعلى الرغم من أن السيراليين قد كشفوا عما بالسينما من قدرة على تصوير الحياة الداخلية للاوعى ، إلا أن هذا الجانب لم يستخدم إلا بشكل نادر . فالأفلام السيرالية تمثل أكثر المحاولات تماسكا ووعيا لإظهار هذا الجانب اللاواعى في عقولنا والذي طالما عانى من النسيان والإهمال . ومع هذا فإن الأفلام السيرالية قليلة في عددها ومن ثم فلقد القيت مسئولية التعبير عن السيرالية على كاهل سينما التيار السائد Mainstream Cinema ، وهى السينما التى تعبر عن الإتجاه أو التيار السائد في فترة او في مكان ما . ومن خلال كتابات السيراليين في " عصر السينما L'Age du Cinema " ، نلاحظ أنهم قد أخذوا على عاتقهم شرح كيفية قيام سينما التيار السائد بهذا الدور ، ولقد أدت هذه المحاولات الى قيام " ادو كيرو " بتأليف مرجعيه الهامين " السريالية في السينما - Le Surrealisme au Cine- ma (١٩٥٣ و ١٩٦٣) و " حب ، جنس وسينما Amour - Erotisme et Cinema (١٩٥٧ و ١٩٦٧) (ولقد كتب مان راي في أحد المواضيع معبرا عن إعجابه بنظرة كيرو الثاقبة والتي تجعله يرى السيرالية في أى فيلم من الأفلام ، والواقع أن كتب كيرو - بالإضافة الى كتب برونويوس و ج . هـ . ماثيوس J.H. Matthews _ هى المراجع الأصلية والأكثر ثقة بالنسبة لهذا الموضوع) ومن هنا يمكن القول أن سينما التيار السائد في هوليوود يمكن لها أن تكون سيرالية الطابع عن طريق إحدى وسيلتين : فإما أن يكون ذلك عن طريق الصدفة أو ان يأتى هذا نتيجة لإتفاق الفيلم مع السيرالية في توجهاتها الأخلاقية .

ولقد رأينا من قبل كيف أن السيرالية منذ الوهلة الأولى قد بدأت في إكتشاف كنوز من الشعر وخيالات العقل الباطن وسط أردا واسوأ أنواع البضاعة السينمائية . أما بالنسبة لما قدمته هوليوود من أفلام أكثر جودة وأقل رداءة فإن السيراليين لم يعدوا الوسيلة في هذا أيضا ، فلقد رأوا أن الفيلم يمكن أن يكون سيراليا في بعض لحظاته ، فعلى حد قول نورا ميتراني Nora Mitrani فإن المخرج ليس دائما هو السيد المتحكم في كل ما يقوله الفيلم أو ينطق عنه ، ومن ثم فإننا نرى في أحيان غير قليلة أن مشهدا ما في الفيلم يأتى متفردا بذاته بحيث يبدو منفصلا عن موقعه في سياق أحداث الرواية . ويكون من أثر هذا المشهد المستقل بذاته أن يشعر المتفرج هو الآخر بشيء من الإغتراب عن الزمان والمكان ، وذلك لأن

المعانى التى يحملها هذا المشهد تستمد قوتها من فجائية المشهد وما يحدثه من اثر يشبه الصدمة ، وللتدليل على صحة هذا القول تستشهد ميترانى بقطعة من فيلم " شارع اتجاه واحد " " One way street " لهوجو فريجونيس Hugo Fregonese حينما تغازل فتاة حسناء جيمس ماسون وهو نائم فتداعبه تحت انفه بسمكة ، بدلا من أن تفعل ذلك بإستخدام وردة مثلا . وترى ميترانى أن مخرجا على درجة أكبر من المهارة ما كان ليقبل وجود مثل هذا المشهد فى فيلمه ، لأنه مشهد " تنبث منه رائحة الخيال بكل ما فيه من تشرد وعدم ترابط " .

ونتيجة لما يحدثه مثل هذا المشهد من أثر فى نفوسنا فإننا سرعان ما نبدأ فى النظر الى الشخصيات على نحو آخر فنضعهم على مستوى شعرى خيالى آخر " ذلك أنه يسعدنا من وقت الى آخر أن نرى الشخصيات وهى تعيش وفق ارادتها وتطيع ما يمليه عليها خيالها هى وليس ما يمليه عليها عقل المخرج وتفكيره " . والسبب فى حدوث هذا قد يرجع الى أن المخرج يعمل خياله فى بعض الأحيان (وهذا نادر) أو ان يفقد المخرج بعضا من سيطرته على الموقف ويعجز تفكيره المنطقى عن مساعدته فى الإمساك بزمام الأمور . والواقع ان مثل هذه الشطحات شائعة فى كثير من الأفلام والصدفة الموضوعية هى التى تسوق مثل هذه الشطحات إلينا . ويعلق جاك برونويس على هذا الأمر قائلا :

" نتيجة لتعدد المفردات والأدوات فى السينما فإنه يصعب على رجل واحد فقط أن يتحكم تحكما كاملا فى الصور والحركات والكلمات . وفى أحيان كثيرة نرى زمام الفيلم وهو يقلت من يد مبدع الفيلم وزملائه تماما كما لو كان سفينة تواجه عاصفة عاتية .. ولكن .. أو ليس تدخل الصدفة فى هذا الصراع أمرا مثيرا وجذابا ؟ "

(راجع ص ١٨٩ ، " En Marge du Cinema Francais ")

وفى نفس الوقت يمكن لصورة مستقلة بذاتها بدلا من مشهد كامل أن تقوم بعملية تغريب المتفرج عن المكان والزمان . ومن الصعب علينا أن نحدد ماهية الشيء الذى يكسب صورة ما بعينها طاقة خاصة من الجاذبية المشحونة . ومن الطبيعى أن يختلف تأثير الصورة وفقا لاختلاف الاشخاص .

واليك أمثلة من بعض هذه الصور التى هزتنى شخصيا الى درجة تنسيه السياق الذى وردت فيه :

آثار الاقدام فى الوحل والتى سرعان ما تمتلئ بالماء فى فيلم " العملاق Giant لجورج ستفنز George Stevens ، ١٩٦٥) يد جريجورى بيك وهى تبحث عن وتقبض على

صخرة في الماء لكى يضرب بها روبرت ميتشوم في فيلم Cape Fear اخراج ج . لى ثومبسون J.Lea Thompson ١٩٦١) ، الزوجة الغاضبة التى تلقى بعلبة البودرة على المرأة ، فينتقم الزوج بأن يلقي على المرأة هو أيضا المسدس الذى كان يعده لقتل زوجته في فيلم «قبلة امام المرأة The Kiss before the Mirror لجيمس وايل James Whale ١٩٣٣) .

بل أن العمل داخل سينما التيار السائد يمكن أن يلتقى ويتواصل مع السيريالية في توجهاتها الأخلاقية . والتوجهات الأخلاقية عند السيريالية تقوم على مفهوم شعري أخلاقي ، فالسيرياليون يرون أن الإنسان قد وضع نفسه ومن معه في قيود اجتماعية وجنسية وعقلية ، وبالتالي فإن السيريالية تهدف الى تحطيم كل تلك القيود وخلق عالم جديد تكون للرغبة فيه الكلمة الأولى والأخيرة . ومن هذا المنطلق دأب السيرياليون على مهاجمة الإستخدام الزائد للعقل والمنطق وحاولوا إستعادة التوازن العقلي عن طريق التوسل بالأشكال اللاواعية للمعرفة كالصدفة الموضوعية والمزاح الاسود واللعب والاحلام والخيال الشعري .

وكان احتفائهم أكبر ما يكون بما يعرف بالحب المجنون Amour Fou وهم بهذا يعنون العاطفة الجياشة التى تدفع زوجا من المحبين الى الخروج عن القوانين والأعراف تمردا منهم على مجتمع غاشم يحول بينهم وبين تحقيق رغباتهم . أما من المنظور السياسى فلقد كان السيرياليون أنفسهم يتجهون الى الفوضوية والماركسية اللينينية والتروتسكية والاشتراكية المثالية (اليوتوبية) .

وجوهر السيريالية هو اللجوء الى الخيال وإعطاء الواقع صبغة جديدة عن طريق مزجه بالخيال . ومع هذا فيجب علينا التفريق بين الخيال وبين مفهوم آخر يمت له بالقرابة وهو مفهوم الفانتازى . فكيف يربط بين الفانتازى وأى تفسير دينى وصوفى للظواهر الخارقة للطبيعة ، ومن ثم فإن هذا المفهوم يرتبط بأشياء غير أرضية كالملائكة والحياة بعد الموت والروحانية والإبتعاد عن الواقع . أما مفهوم الخيال فيرتبط بالدنيوية والمادية والتعبير عن اللاوعى والرغبات " الوجود الكامل " للإنسان .

وسينما التيار السائد تقترب من السيريالية أكثر ما تكون في الناحية الأخلاقية من حيث تعبيرها عن الحب . وهو ما يعبر عنه بريتون فيقول :

" إن أكثر الأشياء خصوصية في الكاميرا هى بلا شك تلك القدرة على إعطاء قوى الحب شكلا ملموسا ، فعلى الرغم من كل شىء فإن هذه القوى تظل ضعيفة في الكتب وذلك يرجع فقط الى انه لا يوجد فيها - أى الكتب - شىء يمكنه أن ينقل لنا ما في نظرة عين من اغراء او

حزن ولا يمكنها أن تنقل لنا ذلك الإحساس الرائع الذى يصيب الإنسان فى بعض الاحيان بما يشبه الدوار " .

وبالطبع فإن عجز الفنون التشكيلية وقلة حيلتها فى هذا المجال من الأمور المسلم بها وفى اعتقادى انه ليس بوسع الرسام أن ينقل لنا صورة القبله بكل ما فيها من حرارة وسخونة . لذا فإن السينما هى الوحيدة التى تقدر على بسط نفوذها على هذا المجال ، وفى هذا فقط ما يكفى لأن ندخلها فى شعائر التقديس .

أما فكرة الرجل والمرأة الذين جعل كل منهما من الآخر هدفًا لشبقه ورغبته والذى يجمعهما ببعضهما الحب الجنونى الصاحب وذلك فى تحد واضح لاجتماع ظالم يتأمر لكى يفرق بينهما ويضع قيودا على عواطفهما - أقول إن هذه الفكرة التى تميز مفهوم الحب المجنون عند السيراليين وهى كما نرى فكرة تمثل رفضا للمفاهيم التحريرية بنفس القدر الذى تمثل به رفضا للمفهوم المسيحى عن الخطيئة .

ويعد فيلم العصر الذهبى حتى الان أصدق تعبير عن الحب المجنون ، وإن كانت بعض الأفلام التجارية قد اقتربت منه الى حد كبير ، ونذكر- من هذه الأفلام Seventh Heaven وفرانك بورزاج (١٩٢٧) و Peter Ibbetson Henry Hatha و way (١٩٣٣) و You only live once _ Fritz Lang (١٩٣٧) و Dark Pas _ Delmer (١٩٤٧) و Gun Crzy Jseph Lewis (١٩٤٩) و Manon و George Couzot _ (١٩٥٠) و Henri Decoin _ (١٩٥٢) و Died a Thausand _ Stuart Heisler (١٩٥٥) .

ومن هنا نرى ان الجمع بين الحب والشهوانية خاصية ينفرد بها مفهوم الحب المجنون عند السيراليين وذلك على حد قول كيرى الذى يرى ان هذا الجمع لا يوجد فى أى مكان آخر فإذا وجد الحب لا توجد الشهوانية والعكس صحيح فإذا لم يكتمل اجتماع هذين الشقين فإن الفيلم لا يكون له أى أهمية بالنسبة لسيرىالى مثله (راجع مقاله " الشهوانية = الحب) . وفى عام ١٩٦٤ كتبت نيللى كبلان مطالبة بوجود مخرجة مسلحة بكاميرا لكى تحطم إحتكار الرجال لإخراج الأفلام الجنسية (راجع مقال " على مائدة المحاربين ") . والواقع أن الحب المجنون ذو الطابع الارتقائى والذى يحمل فى جوهره نوعا من الانتخاب يعلى من شأن المرأة . وفى السينما كان هذا يعنى تقديس نجومات السينما (راجع جاك ريجو Jacques Rigaut ومقاله عن ماى موراي Mae Murray وراجع أيضا مقال جوزيف كورنيل :

Enchanted warder excerpt from a Journey Album for Hedy Lammar)
ولقد فعل كورنيل Cornell هذا في فيلم Rose Habart . كما ان السرياليين قد وضعوا
بطلات الروايات الادبية في مرتبة التقديس أيضا ومثال على ذلك شخصية ماتيلدا Matilda
التي ابدعها (M.G. Lewis) وكاترين التي ابدعتها اميلي برونتي Emily Bronte وشخصية
جراديفا Gradiva من إبداع جنيس ، ولعل فيلم Malombra : Darking of Absolute
"Love" مثال جيد على مظاهر هذا التقديس السينمائي .

مازالت الأفكار السريالية عن السينما في حاجة الى مزيد من الإكتشاف. وبالنسبة
للسرياليين فإن الفيلم السينمائي هو أصدق تمثيل للغة العقل ذات بعدين واع وغير واع .
واللغة السينمائية والإيهام التصويري هما أقرب الأشياء شبها بعملية التفكير ، إلا ان هذا
لا يبدو واضحا بشكل مباشر إلا في الفيلم السريالي ، وهذا لا يبعد باقى أنواع السينما من
الميدان ، حتى وإن شاب هذه الأنواع بعض القصور ، وذلك لأن التفكير الواعى والتفكير
اللاواعى يستمدان وجودهما من بعضهما البعض ، وحتى أكثر الأفلام اعتمادا على الوعى
لا يخلو من بعد لا واع في تركيبه ، والطرق التقليدية الموضوعية في تحليل الفيلم تنطرق فقط
الى تحليل الخصائص الظاهرة في الفيلم . ويتم النظر الى المضمون الظاهري بإعتباره تمثيلا
لنوع من أنواع السينما أو بإعتباره ذو وظيفة شكلية فقط أو بإعتباره تمثيلا على عبقرية
الفرد الذى أبدع الفيلم . وهكذا نرى انه بإستعمال الرغبة كما تتجلى في الخيال الشعري من
أجل استحضار الأعماق الخفية للفيلم – بالتحدث اليه وعنه بنفس الطريقة التى " يتحدث
بها فعلا " – تمكن السرياليون من الإفلات من قبضة هذه النظم البورجوازية . ومن
أجل هذا الغرض إستخرج السرياليون من الفيلم ما احتاجوه من دلائل شعرية – ولم
يجدوا صعوبة في هذا فقد كانت أمامهم – وتجاهلوا كل مالم يجدوا فيه فائدة لهم . وهكذا
تم تجاوز خطأ التفكير في السريالية بإعتبارها بناءة أو هدامة . وذلك لانه في نظرياتهم عن
السينما وتطبيقاتهم عليها وصل السرياليون الى النقطة التى لم يعد فيها الهدم أو البناء
على النقيض من بعضهما البعض فلقد أصبح الهدم بناءا وصار التأمل نوعا من أنواع
الفعل.

[٦]

فيما يتعلق بالتفسير الزائف
لمشروعنا.. والمنتشر بسخف
بين جمهور العامة.

تصريح ٢٧ يناير (كانون الثاني) ١٩٢٥*

فيما يتعلق بالتفسير الزائف لمشروعنا ، والمنتشر بسخف بين جمهور العامة .
إلى جميع القطاعات الناعقة للنقد المعاصر (الادبية ، الدرامية الفلسفية ، التأويلية ،
وحتى اللاهوتية)

نتوجه بما يلي /

- ١- ليست لنا علاقة بالأدب
- إلا أننا متمكنين فعلا ، عند الضرورة من الإستفادة منه كأي شخص آخر .
- ٢- السريالية ليست أداة تعبير جديدة وليست الأداة الأسهل ، ولاحتى متافيزيقا
الشعر.إنها أداة التحرر الكلي للعقل ولما يشابهه .
- ٣- إننا مصممون على القيام بثورة .
- ٤- لقد ربطنا كلمة السريالية بكلمة الثورة ، فقط لنظهر الطابع اللامبالى والمنفصل، وحتى
اليائس كليا لهذه الثورة .
- ٥- إننا لانزعم بتغيير أخلاق الناس ، وإنما في نيتنا أن نظهر هشاشة الفكر وعلى أى أسس
مزعومة ، وأى كهوف قد بنينا بيوتنا المهتزة ؟
- ٦- إننا نقذف بهذا التحذير الرسمي بوجه المجتمع / إحدروا إنحرافاتكم وزلاتكم ، فإننا
لن نغفل واحدة .
- ٧- سيجدنا المجتمع ، منتظرين ، عند أى إنعطافة في فكره .
- ٨- إننا متخصصون بالتمرد .
- وليست هناك أية وسيلة قتال ، نحن غير قادرين ، عند الضرورة على استخدامها .

* عن مجلة " الرغبة الاباحية " العدد الاول . يناير ١٩٧٣ . باريس .

٩- إننا نقول للعالم الغربي بالأخص / السريالية موجودة . وما ياء النسبة هذه ism المرتبطة بنا ؟ السريالية ليست شكلا شعريا . إنها صرخة الذهن في حالة نكوص إلى ذاته، وإنها مصممة على تحطيم أغلاله ، حتى إذا تطلب ذلك إستخدام القفؤوس .

توقيع/

اراغون ، ارتو ، جاك بارون ، جوى بوسكيه ، بوافار ، بريتون ، كاريف ، روبير
ديسنوه ، ايلوار ، ماكس ارنست ، ثيودور فرانكيل ، جيرارد ، ميشيل ليريس ،
ليبور، لوبيك، جورج مالكين ، اندريه ماسون ، ماكس موريس ، بيير نافيهيه ، مارسيل تول ،
بنجامان بيريه ، ريموند كيلو ، فيليب سوبو ، ديديه مونيم ، رولاند توال .

انطونان آرتو :

خطاب الى البابا *

لست أذت الذى تعترف ، أيها البابا ، وإنما نحن . فما عليك إلا أن تفهمنا .
و دع الكاثوليكية تفهمنا أيضا .
فبإسم العائلة و الوطن ، إنك تحفز على بيع الأنفس / تلك الطواحين الطليقة للأجساد .
نحن نمتلك ممرات كافية للعبور بين أرواحنا و أجسادنا .
و نمتلك مسافات كافية لنغطي أكثر مما تضع قساوستك جلادى عميرة من أكوام
المذاهب التى لاتنقطع ، تلك التى تدعم كل مخصى العالم الليبرالى بينهم وبيننا .
فبالنسبة لكاثوليكيك فإن إلهك المسيحى ، الذى هو لا يختلف عن غيره من الآلهة ،
محمل بكل الشرور .
١- فإنك قد وضعت فى جيبك .
٢- نحن لانعير أدنى أهمية إلى قوانينكم الدينية ، فهارسكم ، وخطاياكم ، وإعترافاتكم
وقساوستكم . إننا نفكر بحرب جديدة / حرب عليك أيها البابا .. أيها الكلب .
هنا حيث الدماغ يعترف للدماغ .
فمن قمة إلى قعر رومانيتك المقنعة ، فإن الشيء الذى ينتصر هو كراهية الحقائق
المباشرة للروح ، ذلك اللهب الذى يحترق فى الدماغ .
ليست هناك ثمة إله ولا كتاب مقدس ولا إنجيل وليست هناك كلمات لتوقف العقل .
نحن لاننتمى إلى هذا العالم . أيها البابا ، أيها المرتبط بهذا العالم ، لا الارض ولا الإله
يتكلم من خلاله .
فالعالم جحيم الروح
أيها البابا الملتوى ، أيها البابا أيها الغريب عن النفس .
دعنا نغمس فى أجسادنا وأترك أنفسنا
ضمن أنفسنا .
نحن لا نبتغى حافة مبضعك المنور .

* كتب آرتو هذا الخطاب عام ١٩٢٥ ونقلته عن مجلة " الرغبة الاباحية " العدد الاول . يناير ١٩٧٣ .

فضيحة الشعراء *

إذا بحثنا عن المعنى الأصلي للشعر ، الذى أصبحت تخفيه اليوم بهارج المجتمع التى لاتحصى ، نلاحظ أنه النفس الحقيقى للإنسان . إنه منبع كل معرفة بل إنه هذه المعرفة نفسها فى مظهرها الأنقى . فى الشعر، تتكشف كل الحياة الروحية للإنسانية . إنه أرض أبدا خصبة ، تحفظ الى الأبد ذخرا من البلور الشفاف وحصاد الغد . ألوهية وصية ذات ألف وجه ، يسمى حب هنا ، وحرية هناك وعلم هنالك . الشعر يظل كلى القدرة ، إنه يغلى غليانا فى رواية الإسكيمو الأسطورية ، يتفجر فى رسالة حب ، يرش ، برشاشه ، فصيلة تنفيذ الإعدام التى ترمى برصاصها ، العامل عند لفظة نفس الثورة الإجتماعية الأخير ، نفس الحرية ، تتألق شرارته فى إكتشاف العالم ، تخور قواه ، وقد نزف دمه ، حتى فى أغبى ما ينتج بإسمه .

إن نكراه ، مدحا يود أن يكون رثاء ، تبرز حتى فى الكلمات المحنطة للقس ، معتاله الذى يستمع اليه المؤمن أصم أبكم بحثا عن الشعر فى قبر العقيدة ، حيث لم يعد الشعر سوى غبار كاذب . أن مشنعيه ، قساوسة حقا أو زورا ، أكثر نفاقا من كهنوت كل الكنائس ، شهود زور فى كل الأزمنة ، يتهمونه بأنه وسيلة تملص وهروب أمام الواقع وكأنه ليس الواقع نفسه ، جوهره وتمجيده .

لكن ، بما أنهم أعجز من أن يروا الواقع فى كليته وفى علاقته المعقدة ، لا يريدون رؤيته فى مظهره الأكثر مباشرة والأكثر دناءة . أنهم لا يرون سوى الزنا دون أن يعرفوا الحب ، يرون قاذفة القنابل دون أن يتذكروا أيكاروس (رجل أسطورى تخلص من سجنه بصنع جناحين والطيران بهما) ، يقرأون رواية المغامرات دون أن يفهموا الصبوة الشعرية الدائمة البسيطة والعميقة التى تطمح الى ارضائها عبثا . إنهم يحتقرون الحلم لحساب واقعهم وكأن الحلم لم يكن أحد أوجهه الأكثر إثارة ، يمجدون الفعل على حساب التأمل وكأن

* BENJAMIN PERET. LE/ DESHONNEUR DES Poetes . Mexico 1945

عن مجلة " الرغبة الإباحية " . العدد الاول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . الاصدار الجديد . باريس ترجمة عبد القادر الجنابى

الأول بدون الثانى ليس مجرد رياضة عديمة القيمة ككل رياضة . قديما كانوا يقابلون الروح بالمادة ، إلههم بالإنسان ، واليوم يدافعون عن المادة ضد الروح .
فى الواقع إنما يحققون على الحدث دفاعا عن العقل دون أن يذكروا أنى يتدفق هذا العقل .

لأعداء الشعر ، على مر العصور ، وساوس تحدثهم بإخضاعه الى غاياتهم المباشرة ، بسحقه تحت إلههم أو ، أخيرا ، بشده بقيود الإلوهية الجديدة السمراء أو " الحمراء " - الحمراء ، السمراء ، لون الدم المجفف - إلوهية تفوق سابقاتها قسوة وفظاظة ، إن الحياة والثقافة ، عندهم تتلخصان فى المفيد وفى غير المفيد ، مع الإضمار بأن المفيد يأخذ شكل معول يستعمل لصالحهم . الشعر ، بالنسبة إليهم ، لا يعدو أن يكون ترف الغنى اريستقراطية أو صيرفيا ، وإذا أراد أن يكون " مفيدا " للجماهير ، عليه أن يخضع الى قدر الفنون " المطبقة " فنون " الزخرفة " الفنون " المنزلية " ، الخ .

بيد أنهم يشعرون بالغريزة ، إن الشعر هو نقطة الارتكاز التى كان ينشدها اريخميدس ، ويخشون أن العالم إذا رفع سوف يسقط على رؤوسهم . وهذا يفسر طموحهم الى تحقيره ، الى تجريده من كل فاعلية ، من كل قيمة عظيمة ، لإعطائه دورا مؤاسيا ، نفاقا هو دور الراهبة . على أنه لا ينبغي للشاعر أن يغذى عند الآخرين رجاء وهميا ، إنسانيا كان أم سماويا ، ولا أن يعجز الأذهان يحقنها بثقة غير محدودة فى أب أو قائد يصبح كل نقد يوجه اليه تدنيسا . بل ، بالعكس ، عليه هو أن يتكلم الكلام المدنس دوما والسباب المستمر . على الشاعر أولا أن يعى طبيعته ومكانته فى العالم ، وعليه ، كمكتشف لا يعتبر الإكتشاف سوى وسيلة لبلوغ إكتشاف جديد ، أن يكافح بدون هودة الآلهة الشالة الواقفة وقفة العنيد لإبقاء الإنسان على عبوديته حيال القوى الإجتماعية والإلوهية المتضافرة والمكتملة . سيكون إذن ، ثوريا ، لكن ليس من أولئك الذين يعارضون طاغية اليوم ، المشؤوم فى نظرهم لأنه لايرعى مصالحهم ، ليمدحوا كمال ظالم الغد الذى قد نصبوا أنفسهم خدما له . كلا ، إن الشاعر يناضل ضد كل إضطهاد . إضطهاد الإنسان للإنسان أولا وإضطهاد فكر الإنسان من طرف العقائد الدينية ، الفلسفية والاجتماعية . يناضل لكى يبلغ الإنسان معرفة نفسه ومعرفة الكون معرفة كاملة . ولاينجم عن ذلك ان الشاعر يرغب فى جعل الشعر فى خدمة عمل سياسى ولو كان ثوريا . بيد أن شاعريته تجعل منه ثوريا ، عليه أن يناضل فى كل ميدان . فى ميدان الشعر بوسائل خاصة بالشعر ، وفى ميدان العمل الاجتماعى ، دون أن يخلط ، أبدا ، ميدانى العمل . وإلا أعاد الإلتباس الذى

ينبغي تبديده ، ومن ثم يبطل أن يكون شاعرا ، أى ثورويا .

إن الحروب مثل الحرب التى نقاسيها ، ليست ممكنة إلا بفضل تضافر كل قوى الإرترداد ، إنها تعنى ، فيما تعنى ، توقف التقدم الثقافى الذى تحبطه هذه القوى الارتدادية المهددة من طرف الثقافة .

إن هذا لأوضح من أن نلح عليه . عن هذه الهزيمة المؤقتة للثقافة ، ينجم حتما انتصار روح الرجعية ، وفى مقدمة ذلك انتصار الظلامية الدينية وهى التتويج الضرورى لكل الرجعيات . يجب أن نعود الى أمد بعيد فى التاريخ لنجد حقبة توكل فيها رؤوساء الدول على الله ، على العناية الإلهية ، الخ . كما يفعلون الآن . لا يكاد تشرشل يلقى خطابا واحدا دون الاستعاذة بالله وكذلك روزفلت . ديجول يستظل بصليب اللورين ، هتلر لا يفتأ يستند على العناية الإلهية ، والكهنة على إختلاف كنائسهم يشكرون الرب من الصباح الى المساء على جوده عليهم بستالين .

إن موقفهم ليس مظهر شذوذ وإنما تكريس حركة إرتدادية عامة ، وفى الوقت ذاته تعبير عن هلعهم . لقد كان خوارنة فرنسا إبان الحرب السابقة يصرحون بأبهة أن الله ليس المانياً ، فى حين أن رفاقهم فى الدين على الجهة الأخرى من الراين كانوا يطالبون له بالجنسية الجرمانية . كما أنه لم يسبق لكنائس فرنسا مثلاً ، أن عرفت عددا من المصلين يضاهى عدد الذين يترددون عليها منذ نشوب الحرب الراهنة (العالمية الثانية) . ماهو مأتى انبعاث الإيمان هذا ؟ أولا ، اليأس الذى تسببه الحرب والبؤس العام . لم يعد الإنسان يرى أى مخرج على الأرض لوضعه الشنيع أو لا يرى بعد ، ويبحث فى سماء وهمية عن عزاء لمصائبه المادية التى تفاقم من جراء الحرب بصورة مهولة . ولئن كانت شروط الإنسانية المادية ، التى أحدثت الوهم الدينى المعزى ، ملطفة ، فى حقبة عدم الإستقرار المسماة سلما ، فإنها لم تنقرض وظلت تطالب بإرضاء حاسم .

كان المجتمع يشهد انحلال الأسطورة الدينية البطيىء ، دون أن يجد له بديلا غير سكارين .

مدنية الوطن أو الزعيم .

إن البعض ، امام هذه البدائل الوهمية ، بفضل الحرب وشروط تطورها يبقون فى حيرة ، بدون أى ملاذ سوى مجرد الرجوع الى الإيمان الدينى . إن الذين وجدوا هذه البدائل غير كافية وعتيقة ، قد فتشوا إما عن إبدالها بمواد إسطورية جديدة وإما عن إحياء الاساطير

القديمة . ومن ثم التأليه العام في العالم ، للمسيحية من جهة وللوطن والزعيم من جهة أخرى .

لكن الوطن والزعيم مثل الدين ، الذى هما أخوان له ، ومناقسان في الوقت ذاته ، لم يعد لهما الآن أى وسيلة للسيطرة على العقول سوى وسائل الإجبار . إن إنتصارهم الراهن ، نتيجة سياسة النعامة ، لا يعبر البتة عن إنتصارهم الباهر بل هو نذير نهايتهم المذاهمة . إنبعاث الله ، الوطن والزعيم هو أيضا نتيجة التشويش الاقصى المستولى على العقول الذى ولدته الحرب ورعاه المستفيدون منه . وبالتالي فإن الإختمار الذهنى الذى ولده هذا الوضع بقى ، بقدر الإستسلام إلى التيار ، إرتداديا تماما ، ومطبوعا بضارب سلبي . إن منتوجات هذا الإختمار تظل رجعية ، سواء كانت " شعر " دعاية فاشستية أم مضادة للفاشية أم تمجيدا دينيا . إنها بمثابة المواد المثيرة للشهوة الجنسية التى يتناولها العجائز ، فهى لاتعيد للمجتمع قوة عابرة الالتهسحه سحقا أفضل .

هؤلاء " الشعراء " لايشبهون في شىء الفكر المبدع الذى تميز به ثوريو ١٧٩٤ (بفرنسا) او ثوريو روسيا ١٩١٧ ، مثلا ، ولافكر المتصوفين أو الهرطقة في القرون الوسطى ، إذ أن مهمتهم هى إحداث حماس زائف لدى الجماهير ، بينما كان أولئك الثوريون والمتصوفون نتيجة حماس جماعى فعلى وعميق ، كان كلامهم ترجمة له . كانوا اذن يعبرون عن تفكير وأمل شعب بأكمله متشبع .بنفس الاسطورة او بحركة نفس الإندفاع ، في حين أن " الشعر " الدعائى يصبو الى إرجاع القليل من الحياة الى اسطورة تلفظ آخر انفاسها . فهو ، كآناشيد مدنية ، له نفس المهمة التنويمية التى لمعلميه الدينيين الذين ورث عنهم مباشرة وظيفتهم المحافظة ، فلئن كان الشعر الأسطورى ثم الصوفى يخلق الألوهية فان النشيد الدينى لايعدو أن يستغل هذه الألوهية . كذلك فأن ثورى العام الثانى (للثورة الفرنسية) أو ثورى ١٩١٧ كان يخلق المجتمع الجديد بينما الوطنى والستالينى اليوم يستغلان ذلك المجتمع .

إن مقابلة ثورى العام الثانى وعام ١٩١٧ بمتصوفى القرون الوسطى لاتعنى البتة أننا نضعهم على نفس الارضية ، لكن الفصل الأول ، بمحاولتهم إنزال فردوس الدين الوهمى على الارض يبدون نفس السيرورة السيكلوجية التى نكتشفها عند الفصل الثانى . بيد انه ينبغى أن نميز بين المتصوفين الذين ينزعون رغم إرادتهم الى تعزيز الاسطورة ويهيئون بشكل لا إرادى الشروط التى تؤدى الى إختزال الاسطورة الى عقيدة (دوجما) دينية وبين الهرطقة الذين ظل دورهم الفكرى والاجتماعى ثوريا على الدوام ، إذ أنه يضع موضع

الشك ، المبادئ التى تركز عليها الاسطورة لتتحنط وتصبح عقيدة (دوجما) . فلئن كان المتصوف الإرتوذكسى (ولكن هل يمكن الحديث عن متصوفين إرتوذكس ؟) يعبر عن تقليد نسبى ، فإن الهرطوقى بالمقابل يعبر عن معارضة حيال المجتمع الذى يعيش فيه . لم يسبق إذن من يستحق نفس الحكم الذى نخص به فرسان الوطن والزعيم إلا القساوسة ، إذ أنهم يشاطرونهم نفس المهمة الطقيلية حيال الاسطورة . ولا أريد مثالا على ماسبق سوى ذلك الكراس الصغير الذى صدر أخيرا فى " ريو دى جانيرو " بعنوان " شرف الشعراء " والذى يحتوى على مختارات شعرية نشرت سرا فى باريس أثناء الإحتلال النازى . ليس فى هذه المختارات قصيدة واحدة تتجاوز المستوى الغنائى الذى يميز الإعلان الصيدلى .

وليس من باب الصدف أن معظم مؤلفيها قد إعتقدوا أنه عليهم الرجوع إلى القافية والبحور الشعرية الكلاسيكية . فالشكل والمضمون يحتفظان حتما بعلاقة جد وثيقة ، وفى هذه " الابيات " يتفعلان تفاعلا يؤدى بهما الى سباق جنونى نحو أسفل درجات الرجعية . إنه لذو دلالة كبرى أن معظم هذه النصوص تجمع جمعا وثيقا بين المسيحية والقومية وكأن أصحابها أرادوا أن يبينوا أن العقيدة الدينية والعقيدة القومية يتبعان من نفس المنبع ، ولهما نفس الوظيفة الإجتماعية . حتى عنوان الكراس " شرف الشعراء " ، معتبرا بالنظر الى محتواه ، يأخذ معنى غريبا عن كل شعر .

يتمثل شرف هؤلاء " الشعراء " ، عند آخر التحليل ، فى أنهم يبتطلون أن يكونوا شعراء ليصبحوا وكلاء إعلان . (...)

اراغون المعتاد على الطاعة العمياء والبخور الستالينيين لم ينجح نجاح " الشعارين " الأولين (*) فى التوحيد بين الله والوطن . فهو لايمجد الله إلا تملصا ، إن صح التعبير ، ولا نظفر إلا بنص يحسده عليه صاحب الانشودة الاذاعية الفرنسية .

UN MEUBLE SIGNE LEVITAN EST GARANTI POUR LONGTEMPS.

(اعلان يقول أثاث من صنع ليفيتان مضمون لزمان طويل) .

* هنا مقطع لم ير الجنبى ترجمته ، ويتحدث فيه بيرييه عن الشعارين ارماسون وبيرييه ايمانويل ، ويورد نماذج من " شعرهما " .. إلا أن الجنبى يصفهما بالكليين .. وكنت أود أن أحصل على النص الاصلى لتكملة هذا الفراغ ، إلا اننى لم أتمكن ، فاكتفيت بترجمة الجنبى .

لكن ايلوار ، الوحيد بين كل المشتركين في هذا الكراس الذى كان شاعرا يوما ما ، هو الذى نجح في كتابة الترتيل المدنى الأكثر إكتمالا .

فوق كلبى النهم والرقيق

فوق أذنيه المنتصبتين

فوق ساقه الرعناء

أكتب إسمك .

فوق مقفز بابى

فوق الأشياء المألوفة

فوق موجة النار المباركة

أكتب إسمك ...

يمكن أن نلاحظ عرضا أن الشكل الترتيلي بارز بوضوح في أغلبية هذه " القصائد " ، لاريب أن ذلك ناتج عن فكرة الشاعرية والانتحاب التى يفترضها هذا الشكل وعن التدوق الإنحرافى للشفاء الذى ينزع الترتيل المسيحى إلى تمجيده لإستحقاق النعيم السماوى . حتى اراغون وايلوار الملحدين قديما ، ظننا أنه عليهما استحضار " القديسين والأنبياء " واللجوء إلى الترتيل ، للإستجابة إلى الشعار المشهور " الخوارنة معا " بلاشك .

في الواقع ان جميع المشتركين في هذا الكراس ينطلقون دون أن يقرؤا بذلك ، لاسرا ولاجهرًا ، من خطأ ارتكبه " جيبوم ابولينير " ويضخمونه . لقد أراد ابولينير ان يعتبر الحرب موضوعا شعريا . لكن إذا كان يمكن للحرب ، بصفتها صراعا مجردا من كل روح قومية ، أن تبقى عند اللزوم موضوعا شعريا ، فإن الأمر يختلف تماما عندما نكون أمام شعار قومى ، حتى ولو كان الوطن المعتبر متعرضا الى إضطهاد وحشى على يد النازيين مثل فرنسا . ذلك أن طرد العدو الجائر والدعاية اللازمة لذلك يعودان الى العمل السياسى ، الاجتماعى أو العسكرى ، حسب مباشرة هذه المهمة بطريقة أو بأخرى .

وفي كل الحالات لاينبغى للشعر أن يتدخل في هذه القضية إلا بطريقته الخاصة ، بمدلوله الثقافى نفسه ، حتى ولو وجب على الشعراء أن يشاركوا بصفتهم ثوريين في دحر الخصم النازى بطرق ثورية ، دون أن ينسوا أبدا أن هذا الإضطهاد يطابق أمنية معلنة أو مخفية لدى جميع الأعداء - أعداء الداخل أولا ثم الأعداء الأجانب - أعداء الشعر مفهوما

كتحرير شامل للروح الإنسانية . ذلك أن الشعر، كى نحاكى ماركس ، ليس له وطن فهو يضرب بجذوره فى جميع الأزمنة وجميع الأماكن .

إن الحديث يطول عن الحرية التى كثيراً ماوردت فى تلك الصفحات . أولاً ، عن اى حرية يتكلمون ؟ ترى عن حرية عدد ضئيل فى إستغلال مجموع السكان ، أم عن حرية هؤلاء السكان فى الإنتقام من هذه القلة ذات الامتيازات ؟ أهى حرية المؤمنين فى فرض الهمم وأخلاقهم على المجتمع برمته ؟ أم هى حرية هذا المجتمع فى رفض الله ومسح فلسفته وأخلاقه ؟ الحرية تشبه " شراقة هواء " على حد قول اندريه بروتون ، وكى تؤدى شراقة الهواء هذه دورها عليها أولاً أن تذهب بكل روائح الماضى العفنة التى يعج بها هذا الكراس . مادامت أشباح الدين والوطن المؤذية تصدم المجال الاجتماعى والفكرى ، أيا كان القناع الذى تستتر خلفه ، لايمكن تصور أية حرية . إن الطرد المسبق لهذه الأشباح شرط من الشروط الرئيسية لبداية عهد جديد .

وكل قصيدة تمجد " حرية " غير محددة قصداً ، عندما لا تكون موسومة بصفات دينية أو قومية ، تبطل أولاً أن تكون قصيدة ، وبالتالى تشكل حاجزا فى طريق التحرر الكامل للإنسان ، إذ أنها تغالط هنا الإنسان عندما تشير عليه بـ " حرية " تخفى قيودا جديدة . وعلى النقيض ، إن نفسا من الحرية الكاملة والفاعلة تتصاعد من كل قصيدة أصلية ، حتى وإن لم ترد هذه الحرية فى مظهرها السياسى أو الاجتماعى ، ومن ثم فإنها تسهم فى التحرر الفعلى للإنسان .

الفكاهة السوداء *

الفكاهة السوداء للكائن الإنسانى كالتشريح للحيوان . تشق - غالبا دون مخدر - فى حميمية اللحم وفى عمق الأنسجة . إنها تتناول مراحل من الحياة ، ليس فى مظهرها المرئى وإنما فى المجموع العضوى الذى تشكل هذه المراحل جزءا منه .

الفكاهة السوداء ترى الحياة شرائح . تتحدثون عن مناظر طبيعية ، تجاوبكم عن قنوات هضمية . أما فى شأن تلك المسائل المجردة عن النفعية ، كالفكر النظرى ونشاط الإنسان الذهنى ، فإن هذه الفكاهة تفكك طريقة عملها الى حد أن تجل وراء كل ظهور للذكاء ، الخيوط والحيل التى تقف وراءه . الفكاهة السوداء ، من هذه الوجهة ، هى أروع عملية تفكيك للوعى - بل تكاد تكون تفريغا تاما للعبة الدماغية - أتيح للإنسان أعمالها فى نفسه .

* * *

تصدر الفكاهة السوداء عن تساؤل رئيسى حول الوجهة الفعلية لأى شيء . أحقيقة يوجد أى شيء فى مكانه ؟ وبأى شرع خصص له هذا المكان ؟ وإذا ماقلبنا رأسا على عقب - حكاية أن نشهد النتائج - الوظائف المخصصة على حدة لكل مؤسسة ولكل الوسائل المادية ولكل الوسائل الاستعمالية . بعبارة أوجز ، الوظائف المخصصة لألاف " العكاكيز " التى جد الانسان فى سبكها حتى يتقدم ، بكل دعة ، نحو الموت ؟

من هنا كون الفكاهة السوداء على هذا القدر من الاحترام للتصنيفات المتواضع عليها . إنها والنزعة المحافظة لاتجتمعان . كما أن الفكاهة السوداء ذاك المختبر الفسيح - لغبطة الاختبار لاغير - تسلم التقاليد الموسومة بالمقدسات الى السنة اللهب ، الألسنة الأكثر صفاء فى الكيمياء الذهنية .

* * *

* عن مجلة " النقطة " . العدد الاول ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ . باريس .

الهزل ليس الفكاهة السوداء ، التهريج ليس الفكاهة السوداء . فالفكاهة السوداء لاتحدد لاإنفجار الضحك ولا بالعويل . بالنسبة لهذه المتغيرات لتعابير السحنة الزوغانية هذه ، الفكاهة الحقّة يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية ، لدى الانسان، تجاه مايحيطه . طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ماتنقله ألاحاسيس وذاك من الساعة الاولى الى الأخيرة من النهار ومن الحياة .

* * *

يقول جاك فاشيه بأن " الفكاهة السوداء هي (لدى الشخص) الحس باللاجدوى المسرحية وبدون غبطة قطعاً " . فكرة لو أخذناها منه لأمكنا القول : ان الفكاهة السوداء هي الحس بكل المقبل من اللاجدوى في حياة تنقصها الغبطة الكافية .
هكذا نرجع ، على أقل تقدير ، من المناطق الوعرة للعدمية الأكثر مجانية ، الى عتبة واقع تغييره جذريا قضية لاتنازل لنا عنها . وبهذا تعثر الفكاهة السوداء من جديد على ما أداوم على إعتباره وظيفتها العملية التى لاتكمن فى إكتساحها لكل شىء لكن فى تعيينها لمستوى يؤثر على درجة - قد تقل أو تكثر - لنقاء ولكرامة هذه الحقبة أو هذا المجتمع . وبقدر مايجوز الكلام عن نزعة تشاؤمية بناءة ، فالفكاهة السوداء يمكن أخذها على انها التهريج الادبى لهذه النزعة .

* * *

الفكاهة السوداء رؤية نقدية ، مؤقتة ، متشائمة . حدثها فى نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الانسانية وتوسعه . إنها تؤدى دور المصنف للأشخاص ، لادوضاع ، وللأشياء التى تأخذها بعين الاعتبار ، وذلك تبعا للذى له الغلبة فى هذه الأشياء ، اللاجدوى أو الفرح .

* * *

تنضج الفكاهة السوداء فى خفر ذاك المكان ، المكان الأكثر قصوا بين الأمكنة كلها . من هنا كون البشر ، فى قرارة أنفسهم ، يبدون فتور الاستقبال الفورى والتلقائى لها ، وكونها ، بالمقابل ، تتمسك بضرب من الضحك المتلائى الذى يتطلب تحقيقه قرونا ، يالروعة عملية البذار الداخلية هذه .

* * *

أمرؤ يتخيل ، طواعية ، شاطئا ملغوما حيث سابحات خالية للألياب قد تعرضن وجودهن بدون أى إكتراث .



ريح واحدة

تحرّق أكتافنا

فتحت الابواب*

بلاضجة ، فتحت الأبواب وهى جوانح
من بيادر ثقيلة مفتوحة الزراعين
سهوب الحديد تمتطى الأقنية المزروعة عظام قوافل
ضاعت على الطريق
الأجساد المشدودة لدروب معلقة
تحترق فى حناجر الحشود الباردة
فى مجرى النهر يضطجع نور مفترس
ويشق الهواء مقدم السفينة البلورى
إختصار العيون فى سجون البحار
تنويم الحصى فى الأرقام
ولا ألم بين الأشعة المغذية
ولا ألم بطعم أمواج - الشفاه
تهاوى السأم على شاطئ النسيج الوحشى
ساعات أجساد الشمس الرملية
تجمد الوقت والعربة
دخان
خط
" مرير "

ضبابة أنهار هائجة تملأ الفم الوعر
فلا الانسان يلتقى بالانسان

* عن مجلة " الرغبة الإباحية " . العدد ٥ . الاصدار القديم . باريس .

ولاسد الحجر وصخور الرجال العراة زارت هذه الاماكن .. وهى جوانح بلا أجنحة
فتحت الابواب
ولا أحد يزحف - صرخة تعذب الصوف ، الوجود ذاته
ودروب الأبواق الرديئة تشق العواصف - وهى جوانح أيضا
تحت حراشف الجذور تنحنى الصخور الألفية
برق يرن فى تعب المياه

اثناء *

فوق رؤوسنا عصفور واحد
وفى أيدينا يد تطير
إنها نفسها ، إنها الزمن
ريح واحدة تحرق أكتافنا
وتحت الحروف المريرة
تقبع الذاكرة الجبابة
الماء الحى الذى كنا
ساعة مولد الكلمات

* * *

لقد طويينا الطرقات
وراحت المقصات تمشى
على وقع الاكتشافات المقبلة
الحدائق الجامدة فى ظلمة أفواهنا

* * *

قلب وجدناه ، مزمار ممتلىء

طفل نيران بلا دخان

صافية أولية

* * *

ويرضعون حليباً طازجاً لإرضاء قلوبهم .

هناك شمس في الأصابع العمياء

التي تحصى أسواق المدينة

في رؤوسنا ذات المؤن

بصراخ المد والجزر

بين الأشعار والمعارك

أشعلوا الكلمات بالنجوم

من يخسر يربح

سبب الماء الساكن

ترجمة يونس غازي

ميدالية للخبرة *

انفى طويل كالسكين
وعيونى حمراء من الضحك
فى الليل أجمع الحبيب والقمر
وأركض دون التفات
فإذا كانت الاشجار خائفة خلفى
لا أبالى
آه ما أجمل اللا مبالاه فى منتصف الليل
الى أين يذهب الناس
كهرباء المدن
موسيقى القرى
ترقص الحشود بسرعة شديدة
وأنا لست سوى ذلك العار المجهول
أو شخص آخر نسيت اسمه .

ميدالية ذهبية

يدفع الليل بنجومه
وتمطر السماء رمالا وقطنا
الحر شديد
ولكن الصمت ينسج تنهدات
ومجد الصيف
وفي كل مكان
يقترف القيث جرائما
زوابع رجال سيقلبون العروش
وأنواء عظيمة
في الغرب
وفي الشرق
ناعمة كقوس قزح
الساعة الثانية عشرة ظهرا
كل الأجراس
تردد
الثانية عشرة
انتظار أصم
كحيوان هائل
يخرج أعضائه من كل الزوايا
يصوب عقصاته
إنها الظلال والأشعة
ستقع السماء على رؤوسنا
ننتظر ريحا
ستكون زرقاء ، اليوم ،
كبيرق .

ترجمها يونس غازي

هيكل النهار العظمى *

(١)

العيون تتحدث سوية كلهب على الأمواج العارمة
تريد العيون أن تترك الأيام
لا أسماء للهب
لكل لهيب خمسة أصابع
الأيدى ضربت الأجنحة .

(٢)

الشفاه تنهض من الكلمات
مثل جمال من بين أمواج السماء العارمة
الجمال المغلق عليه بالضوء
كجرس مغلق عليه بالقبل

(٣)

لكن ما الذى سيحتل مكانه ؟
فمن قمة المائدة تسقط الأجنحة فجأة
أغصانا نحو الارض
أمام الشفاه
في الأجنحة ليل
وبينها تفتقد القيود المغردة

هيكّل الضوء العظمى يفرغ الفاكهة
وجسد القبل لن يستيقظ أبدا
أبدا لم يكن حقيقيا
بحر الأجنحة يصخر هذه الدمة
الجرس يتحدث مع الرأس
و الأصابع تقودنا الى أعشاب العيون
من خلال حقول الهواء
فهناك الأسماء تمر
لكن ما الذى سيحتل مكانهم ؟
فى قمة السماء
لا النوم ولا اليقظة
فأن القبور أكثر إضاءة من الأيام

(٤)

سما مغردة تنقوس حول القلب
ومع هذا فعلينا أن لانؤمن بأغانيها
فبكل يأس تزهر الفاكهة
العيون تنظر باكية
إلى شفير الأيام
الأيام جروح فقط
والشفاه تقبل فى الفراغ
الشمس تضيق أغصانها
الأغصان تغطى العيون
الضوء أجوف
ومرتع الأجنحة يغطيه الرماد

(٥)

اللهب يمضى نحو النوم تحت الأغصان
غصن السماء أزرق
الطيور الخضراء تحجر أنفسها في الأغصان
وستسمعها تغنى من خلال قم آبار*
تنهض الأزهار بدون عيون من أخاديد الشفاه
بقعة من الأرض تملأ... فأن الصوت يقترب
وأن غصن قلبى ينمو سوادا
وعيونى تتحول إلى فاكهة سوداء
وصدر الضوء يتجدد
لكن في الصيف ينمى الموتى أجنحة مرة أخرى

(٦)

بعيون مغلقة أتحمس طريقى خلال الومض
الضوء يفك نفسه من النهار
والأجنحة تزور الشفاه
بين السماء واللسان ينمو المصعد الذهبى
لحم السماء المحترق يطيح على الأرض
والفاكهة ترتطم كقبضات على الأرض
الأيام تحمل النار على أمواجها
السماء جنح محترق
جسيم هو زئير فاكهة الصيف

* آبار = شهر مايو

(٥)

أين هي الأغصان ؟
الأجراس تتدابل
لم يعد هنالك أى رنين فى الأرض
حيث كنا ذات مرة نتمشى
الضوء ممزق
و آثار الأجنحة تقودنا إلى الفراغ
أين هي الشفاه ؟
أين هي العيون ؟
بفزع كان قلبهم مشتت بين الرؤوس
و النفس الأخير يسقط حجارة من الجسد
حيث كنا ذات مرة نتكلم الدم يهرب من النار
و الإكليل غير واضح المعالم يدور فى الأرض السوداء
غير مرئية الى الأبد هي الأرض الجميلة
الأجنحة لن تطفو أبدا مرة أخرى حولنا

(٨)

اللهب يغذى الموت
آه بأى فزع يتعتم النهار
لسان يكذب بلسان
الهواء ممتليء جروحا
و فى الجروح ظلال العشب
الذى يلتقط غصن السماء
الأشجار لا تغيش
و الضوؤه ندبات

فقط في النوم هي السماء مليئة بالعيون والبراعم
فقط في النوم الأجنحة لا تلقى ظلاً على أضواء العيون
والأغاني تنبته مع الأمواج العارمة والغيوم
لكن سنوات كهذه لاتعيش أطول من الأيام

(٩)

الأغصان تتسابق لمساعدة الأجنحة
والأجراس على الطريق الخاطيء
أكثر علواً من سحب العيون
ترنج القلوب والفاكهة المحفوظة
وقبل أن يفتح الغصن عيونه
كانت النار قد استحمت لتوها
الأجنحة تحمل السماء
الكلمات تخرج دخاناً من الفم

(١٠)

العيون أكاليل تخرج من الأرض
الاصوات تصل فقط من غصن واحد الى الآخر
وعندما تذوب العيون يتضج الضوء
ويسقط جرحك في الموسم الجميل
والأعشاش كذلك تقرر في قمة السماء

أنا حصان

أخذ القطار
وهو مكتظ
ففى مقصورتى
كل مقعد تحجزه سيدة
يجلس فى حجرها سيد
الهواء مدارى لا يطاق
وكل المسافرين
جائعون بفضاعة
أنهم يأكلون بلا انقطاع
فجأة يبدأ السادة
يتباكون ويتضجرون
ومن ثم يطالبون بالصدور الأمومية .
يفكون أزرار ملابس السيدات
ويرضعون حليباً طازجاً لإرضاء قلوبهم .
بيد أنى لا أرضع
ولا أرضع
لا أحد يجلس فى حجرى
ولا أنا جالس فى حجر أحد ،
فأننى حصان .
أنا جالس جسيماً ومنتصباً
سيقانى الخلفية على مقعد السكة الحديد
وسيقانى الأمامية

تسندنى بارتياح
أسهل سهيلا عاليا
وعلى صدرى تتوهج
الأزوار الست للجاذبية الجنسية
على شكل صف جميل
مثل أزوار الزى الرسمى المتوهجة .
آه ياموسم الصيف
آه يا عالما متسعا وكبيرا

ترجمة عبد القادر الجنابى

عبد القادر الجنابى

القارب القابل للذوبان *

الى بولا وجورج حنين

أيها البحر
قبل أن تخبو النجوم مع الصباح الوليد
قارب ، وسطك ، يتهيا للأبحار
إذ ما من مجيب على الشاطيء
غير أنين النهار وغصص موت الليل
غير المعاطف الرمادية التى يندثر بها جنود الحلول
غير الرموز والمرايا
غير صمت ينوء لأنه شائك بثليج الصيحة .

* عن مجلة الرغبة الاباحية . العدد الاول . ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . باريس .

أيها البحر
كيف يمكن للروح النبيلة أن تتوضأ هذا ؟
ما من مخرج ، أيها البحر
أنه يتهيأ للابحار ، ومن سُرترك
أيها البحر ،
وذا هو يودعك .
كل الشواطىء ، ثمة ضياء قمر ينسكب فوق محيط رملها
كل الشواطىء ، أيها البحر ، ملك يمين هذا القارب
لكن الآين الذى يبتغيه
هو اللا مكان
وهل من لامكان أفضل من العمق
عمقك ، أيها البحر ، حيث يغص بالعالم الذى له ملامح
هذا القارب المزمجر ، فرحا تحت الماء .
ذا هو يغوص ، أيها البحر .
القارب يغوص ويترك ظله ، طافيا ، على سطح الماء
ماءك أيها البحر .

(كتبت في عدة دقائق بعد عدة شهور)
(باريس ٢٠ / ١٠ / ١٩٨٠)

جَوْلَان *

في خرائب الصورة أجول وأصول
أنظر في تلك الجهات :
أفجار تتفتح على قمم الليل
ممرات تفضى جتى بياض الارض
الصمت يبلغ صراخه المرأة .
ها أنا شاخص
إلى جبال دون وديان
يطوف الكلم بأعلاها
قاصدا أشجار تلدها ثمار .
هنا ،
في خرائب الصورة ،
تشبث الإنسان بالحركة
فتشقق الظل .

* عن مجلة - الرغبة الإباحية . اغسطس ١٩٨١ . باريس .

المراجع

- Salvador Dali : journal d'un genie . Edition de la table ronde. Paris. 1964 .
- موسوعة علم النفس . اعداد د. اسعد رزق الطبعة الاولى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٧ .
- كتالوج معرض دالى . مركز جورج بومبيدو . باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ ١٤ ابريل ١٩٨١ .
- شوقى الرئيس : دالى فى غموض الحياة والموت . مجلة النهار العربى والدولى ١٩٨٠ / ٩ / ٧ .
- What is surrealism ? Trans. David Gascoune, London 1936
- عصام محفوظ . السريالية وتفاعلاتها العربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٧ .
- ميشيل كاروج . اندرية بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية .
- ترجمة الياس بديوي . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٣ .
- حديث خاص فى السريالية . عبد الحميد العلوجى . جريدة الثورة العراقية عدد ١٩٨٧ / ١ / ٥
- فى السريالية المصرية . د. لويس عوض . جريدة الاهرام . عدد ١٩٨٧ / ٧ / ٤
- الصور القرآنية سبق الى الرؤى السريالية . الدكتور مصطفى الجوزو . جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤ / ٧ / ٥ .
- J.H. Mattheus. The Imagery of Surrealism . Syracuse University Press . 1977.
- محيط الفنون . الفنون التشكيلية - دار المعارف : ١٩٧٠ .
- Nahma Sandrow: Surrealism , Theater , Arts, idea Harper and Row Publish - ers, New York 1972.
- Naville Weston. Kaleidoscope of Modern Art. Harrap. London. 1972.
- الازمة الراهنة فى الفن بقلم هيلدر . الوشر نقلها عن الفرنسية مصطفى كامل فودة . مجلة الكاتب المصرى . القاهرة . نوفمبر ١٩٤٧ .
- A . W . Rossabi. Max Ernst, Edited by David Larkin. Ballantine Books, New York . 1975.

J.P. Hodin . Modern art and the Modern Mind. Leveland and London 1972.-

André Breton Le Surrealism el la Peinture . N.R.F. Paris

Surrealism , edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited .

London. 1971.

Dictionary of Twentieth century art. Phaidon Press Limited London. 1975.-

Lucy Lippard . Surrealists on art . Englewood Cliffs. London . 1970.

- مجلة « الرغبة الاباحية » العدد الاول . يناير ١٩٧٣ . باريس .

- مجلة « الرغبة الاباحية » العدد ٢ ، ٣ من الاصدار القديم . باريس .

- مجلة « الرغبة الاباحية » . العدد ٥ . الاصدار القديم . باريس .

- مجلة « الرغبة الاباحية » . العدد الاول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . الاصدار الجديد . باريس .

- مجلة « النقطة » . العدد الاول ١٥٠ سبتمبر ١٩٨٢ . باريس .

Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson.
Lonon . 1980.

- والاس فالى . عصر السريالية . ترجمة خالدة سعيد . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٧٦ .

- كميل قيصر داغر : اندريه بريتون - المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت ١٩٧٩ .

ANDRE BRETON, ENTRETIEN. ED , GALLIMARD. PARIS . 1952.

- د. ثروت عكاشة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . مكتبة لبنان ولونجمان ، ١٩٩٠ .
MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD OF THE SURREALISTS ,
LONDON, 1978.

- جيبوم ابولينير « نهذا تريزياس » . ترجمة دكتورة نادية كامل . سلسلة المسرح العالمى .
وزارة الاعلام الكويتية . أغسطس ١٩٨٩ .

- سامية أحمد أسعد فى الأدب الفرنسى المعاصر . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .
١٩٧٦ .

The shadow and its shadow. Surrealist writings on cinema. edited by paul
hammond. published by British film institute. London. 1978.

رقم الإيداع ٩٣ / ٢٠٦١

I.S.B.N 977 - 09 - 0130 - X

مطابع الشروكة

القاهرة: ١٦ شارع جواد حنى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - فاكس : ٣٩٣٤٨١٤

بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧١٥ - ٨١٧٢١٣



هذا الكتاب الذى ينشر لأول مرة باللغة العربية يتحدث عن أهم موضوعات الفن والحياة: الحرية .. الإبداع .. التقدم . وهى نفس الموضوعات التى قامت من أجلها الحركة السريالية فى العالم . وبعد أن كشف المؤلف لأول مرة أيضًا فى كتابه السابق «السريالية فى مصر» عن تاريخ ووثائق هذه الحركة فى بلادنا ، ها هو يضع اليوم فى تآلف مدهش جوانب الحركة السريالية المتنوعة فى العالم .

فيربط فى كتاب واحد بين التاريخ والأدب والفنون الجميلة وعلم النفس والفكر والسينما وحتى السياسة .. انه - فى كلمة - ليس كتابًا عن السريالية ولكن عن حق الإنسان فى ممارسة الحب والجنون والحياة . وهذه هى أهمية - أو خطورة هذا الكتاب .